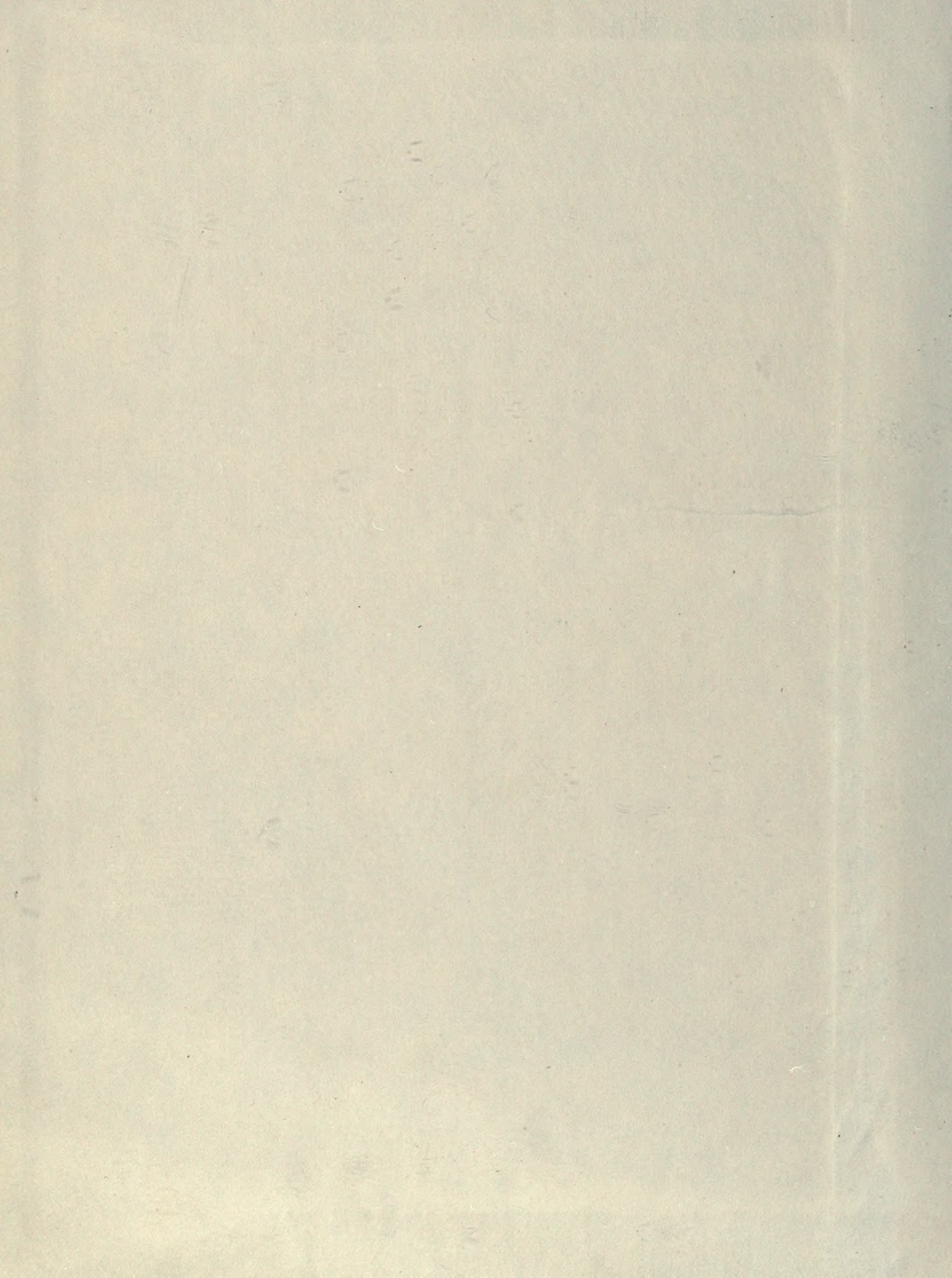
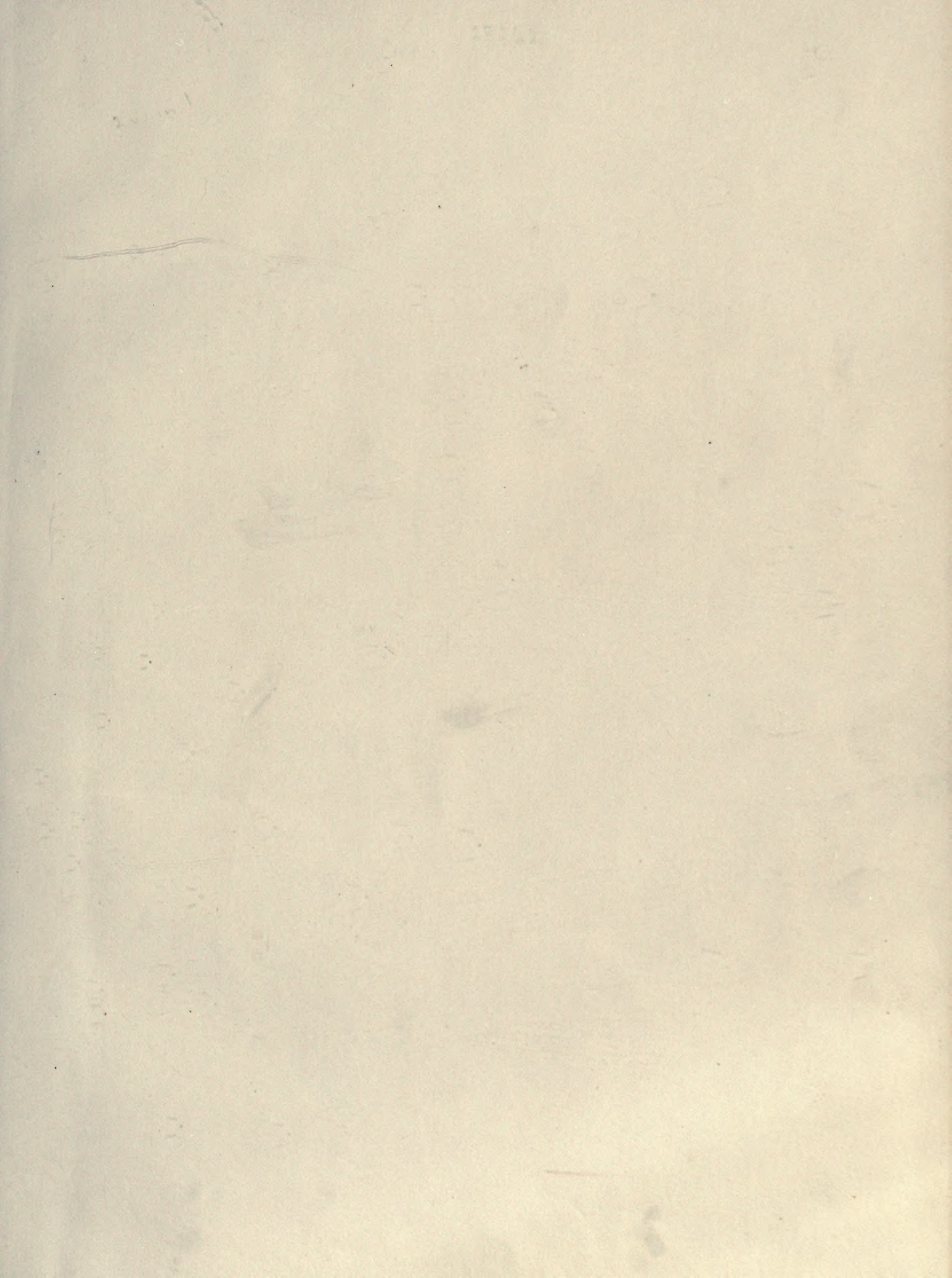
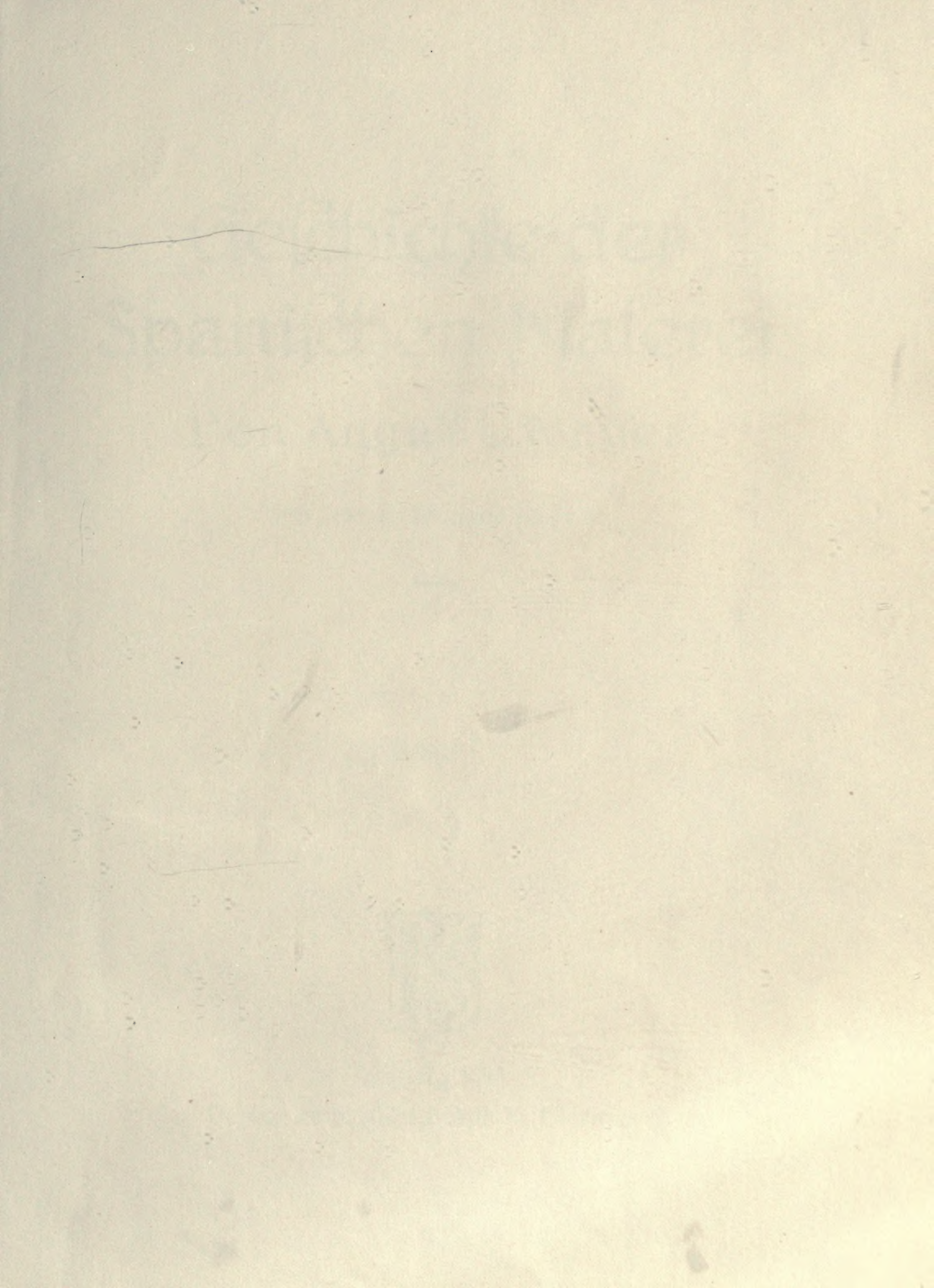
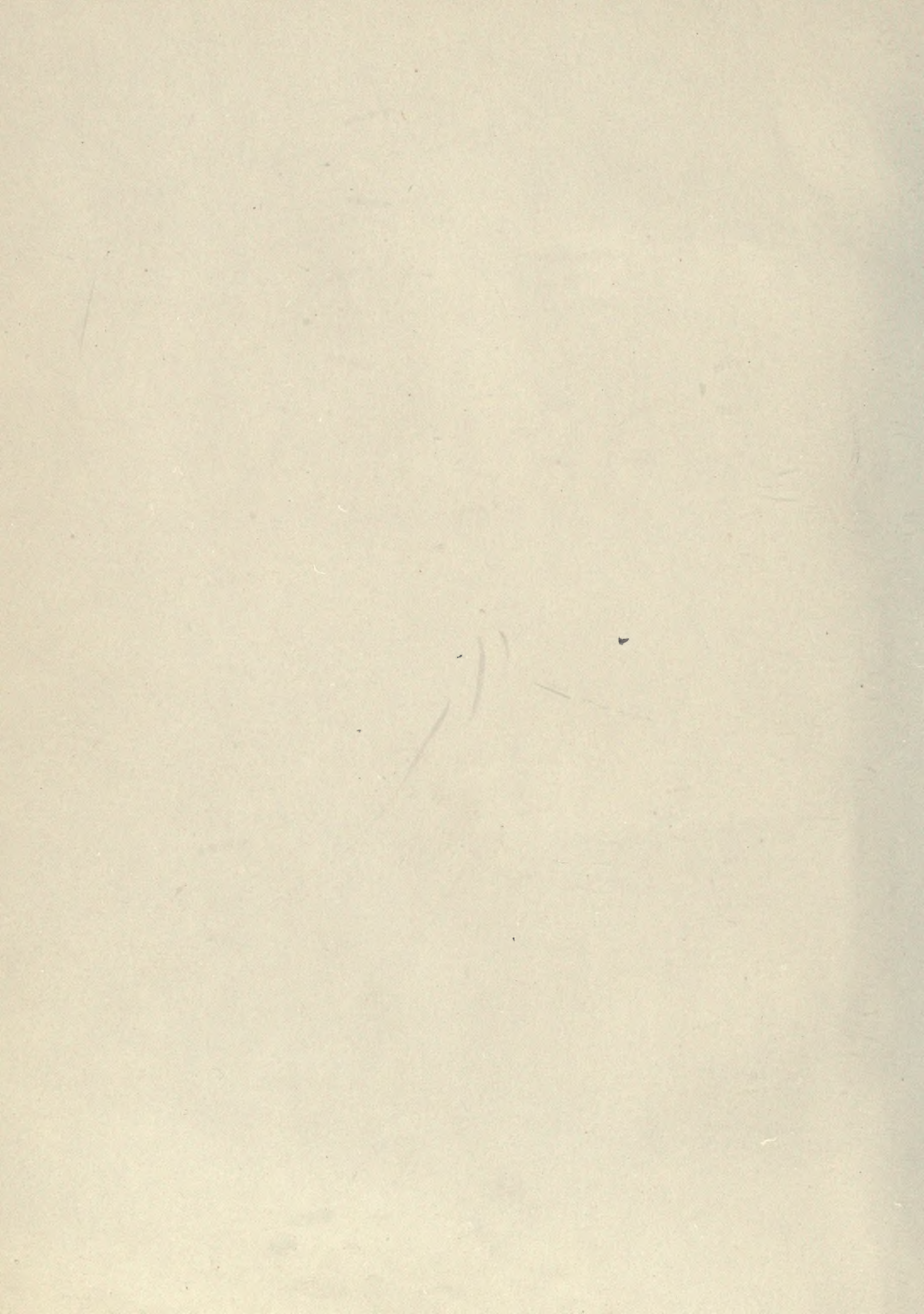








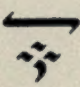




Geschichte der Spanischen Malerei

Von August L. Mayer

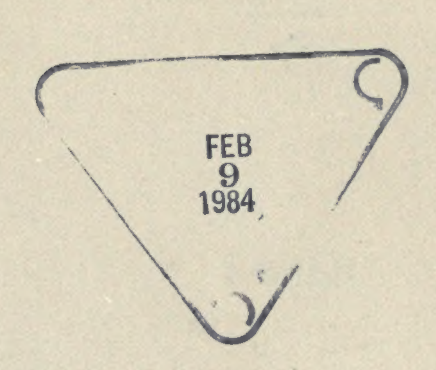
Mit 145 Abbildungen im Text



Band I

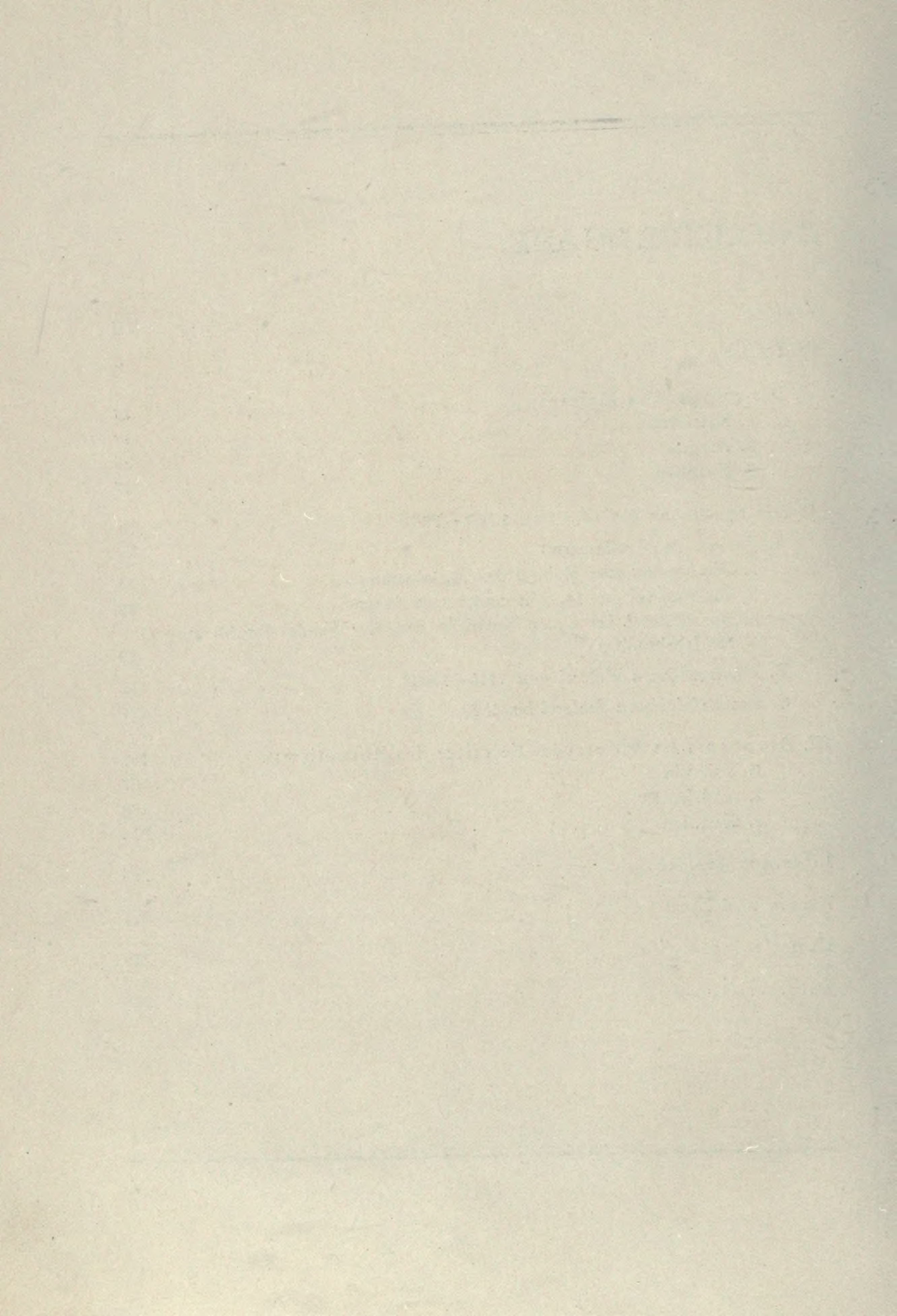


Leipzig 1913
Verlag von Klinkhardt & Biermann



Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

INHALTSANGABE.



VORWORT.

Die historisch-kritische Forschung über die spanische Malerei der vergangenen Jahrhunderte ist sehr jungen Datums. Sie hängt zusammen mit dem lebhaften Interesse, das man seit den letzten Jahrzehnten allgemein der spanischen Kunst entgegenbringt. Größere Arbeiten über die spanischen Maler gibt es wohl schon lange. Die Schriften Pachecos und Palominos, das große Reisewerk von Ponz, vor allem aber das monumentale Künstlerlexikon des Cean Bermudez sind nach wie vor von unschätzbarem Wert. Allein die kritische Forschung setzte erst im 19. Jahrhundert außerhalb Spaniens ein. Zunächst vereinigte Sir William Stirling-Maxwell in geistreicher Weise und eleganter Form alles wesentliche, was bisher an wichtigem über spanische Maler gesagt worden war, in seinen „Annals". Dann kamen zwei deutsche Gelehrte, Passavant mit seiner kurzgefaßten, für jene Zeit aber ganz außerordentlichen, auf persönlichstem Urteil beruhenden „Geschichte der christlichen Malerei in Spanien" und Carl Justi, der in einer großen Reihe von Abhandlungen, vor allem aber in seinem großartigen Werk „Velazquez und sein Jahrhundert" unsere Kenntnis der spanischen Kunst in ungeahnter Weise bereichert und die ersten bedeutenden Ansätze zu einer wirklichen, modernen Kritik machte. Ihn verehren wir als den großen Bahnbrecher auf dem Gebiete der spanischen Kunstforschung. Eine große, zusammenfassende Geschichte der spanischen Kunst oder auch nur der spanischen Malerei hat er nicht zu schreiben gewagt, vor allem wohl deswegen nicht, weil in den Zeiten, da er sich für dieses Land und seine Kunst interessierte, die Geschichte der spanischen Primitiven noch so gut wie unerforscht war. So beschränkte er sich auf die kurze, als kunsthistorische Einleitung zu Bädekers „Spanien" abgefaßte Abhandlung „Zur spanischen Kunstgeschichte", ein Meisterwerk an Knappheit, Prägnanz und Klarheit. Zur Erforschung der spanischen Primitiven hat dann der ausgezeichnete Professor an der Sorbonne, Emile Bertaux in dem letzten Jahrzehnt außerordentlich viel beigetragen. Die Hauptergebnisse seiner Untersuchungen findet man jetzt in der großen von A. Michel herausgegebenen Histoire de l'Art, sowie in seiner kunsthistorischen Einführung zu dem Band „Espagne" der Guides Joanne. Dann aber hat in Spanien selbst die Forschung lebhaft eingesetzt. In Sevilla hat sich vor allem D. José Gestoso y Perez durch musterhafte, umfangreiche Dokumentenpublikationen sehr verdient gemacht, in Granada die beiden Gomez Moreno, in Barcelona Sanpere y Miquel, in Valencia Luis Tramoyeres, in Córdoba Enrique Romero de Torres, in Madrid die beiden Beruete, D. Elias Tormo und D. Narciso Sentenach. Heute macht sich allerorten in Spanien ein ungeahntes, überaus reges Interesse für die Erforschung der heimatlichen Kunst, vor allem der Malerei bemerkbar. Kaum kann man den vielen, stets überraschende, neue Aufschlüsse bringenden Publikationen folgen. Unsere Kenntnis der spanischen Primitiven hat sich so in knapp zwei Lustren derartig erweitert, wie man es kaum für möglich gehalten hätte. Wohl sind noch manche Rätsel zu lösen, wohl ist die Entwicklung mehr als eines Malers noch nicht ganz völlig geklärt, wohl wird die kritische Sichtung

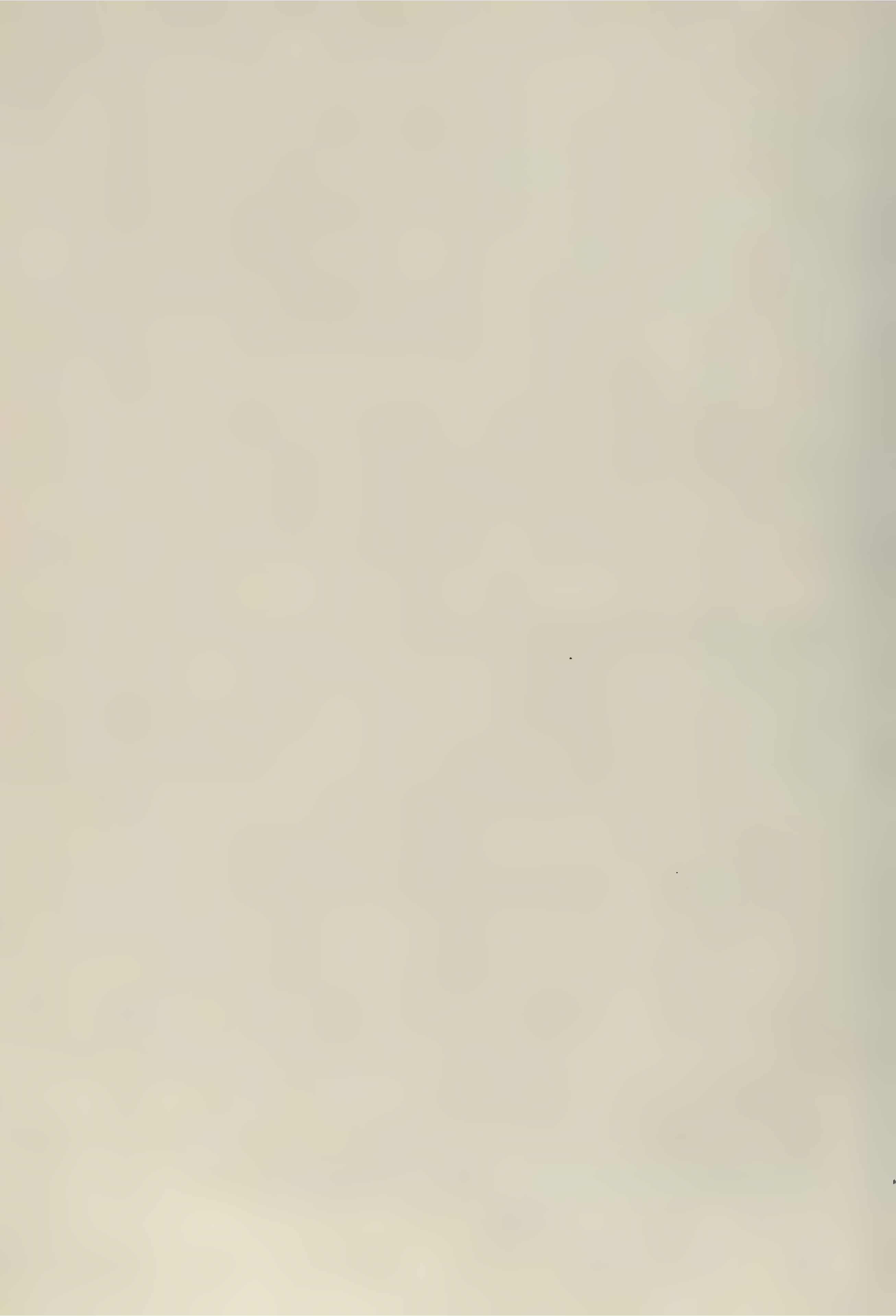
im Oeuvre manch eines Künstlers in Zukunft noch strenger ausfallen, ausfallen müssen. Und doch glauben wir, es bereits heute wagen zu dürfen, in der Form eines Grundrisses die Geschichte der spanischen Malerei aufzuzeichnen. Wir verkennen, wie gesagt, die Gefahren und Schwierigkeiten keineswegs und sind uns der großen Mängel wohl bewußt, die unserer Arbeit trotz jahrelangem, nach Möglichkeit eindringendem Studium des Stoffes anhaften. Wir glauben aber mit der Nachsicht des Lesers rechnen zu dürfen, in der Annahme, daß eine in der vorliegenden Form gebotene Zusammenfassung der bisherigen Forschung bei dem immer wachsenden Interesse für die spanische Kunst nicht unwillkommen ist.

Um die Arbeit möglichst lesbar zu gestalten, haben wir von Anmerkungen unter dem Text ganz abgesehen und ein größeres Literaturverzeichnis an den Schluß eines jeden Bandes gesetzt. Überall wo größere Arbeiten über einzelne Meister schon vorliegen, glaubten wir uns kürzer fassen zu können; dagegen sind solche Künstler, die bisher, namentlich in deutscher Sprache, noch keine richtige Würdigung erfahren haben, etwas breiter behandelt, als es vielleicht im ersten Augenblick geboten erscheint. Bei den Malern des 17. und 18. Jahrhunderts eine möglichst vollständige Liste ihrer Werke zu geben, konnte bei der Anlage des Buches nicht in unseren Absichten liegen. Es kam uns vielmehr darauf an, das Hauptsächliche hervorzuheben.

Die spanische Miniaturmalerei wurde hier nur vereinzelt gestreift, wir gedenken, in absehbarer Zeit eine besondere Abhandlung über ihre Geschichte veröffentlichen zu können.

Wenn ich nun all denen, die mich bei dieser Arbeit in liebenswürdigster Weise unterstützt haben, meinen aufrichtigen Dank ausspreche, so muß ich vor allem meinem verehrten Freunde D. José Herrero in Madrid danken, durch dessen Unterstützung es mir möglich war, die z. T. musterhaft gearbeiteten Manuskripte der Kunstinventare der Provinzen Spaniens, vor allem die von D. Manuel Gomez Moreno verfaßten der Provinzen Salamanca und Avila, im Archiv des spanischen Kulturministeriums zur Ergänzung meiner Studien zu benutzen. Ein besonderes Wort des Dankes schulde ich auch den Photographen J. Lacoste, Hauser y Menet und Manuel Moreno in Madrid, J. Thomas in Barcelona und E. Cardona in Valencia sowie meinem hochverehrten Kollegen Prof. Emile Bertaux in Paris, der gleichfalls in liebenswürdiger Weise eine Reihe eigner Aufnahmen mir für das vorliegende Werk zur Verfügung gestellt hat.

München, im Oktober 1913. August L. Mayer.



EINLEITUNG.

Um die Erhaltung der spanischen Gemälde ist es im großen und ganzen gut bestellt. Von den romanischen Wandmalereien sind im Nordosten noch sehr zahlreiche Exemplare auf uns gekommen. Gotische Retablen schmücken noch eine überaus große Anzahl von Dorfkirchen, während in den großen Kathedralen diese Kunstwerke im 18. Jahrhundert leider mehr als einmal durch üble Altarmaschinen, Retablen im schwülstigen Churiguerrastil ausgeführt, ersetzt und, damit nicht genug, mehr als einmal als wertloses Gerümpel vernichtet worden sind. Ins Ausland sind nur sehr wenige gotische Arbeiten gewandert, und so kommt es, daß man meist entweder gar keine oder eine falsche Vorstellung von den spanischen Primitiven besitzt. Dagegen sind seit dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zahlreiche Schöpfungen der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts über die spanische Grenze gegangen. Am Anfang steht da Murillo unter den Künstlern, die Engländer unter den Sammlern. Dann kam die napoleonische Invasion: Joseph Bonaparte, Marschall Soult und Wellington, die eine große Menge wertvoller spanischer Gemälde mitgehen hießen. Seit den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts ist dann Spanien nach Möglichkeit auf Goya, seit den letzten 10 Jahren außerdem auch auf el Greco gehörig „durchgesehen" worden, nicht zu reden von den vlämischen Primitiven, die immer noch in erheblicher Anzahl und guter Qualität spanische Kirchen und Klöster schmücken. Außerhalb Spaniens ist heute die ältere spanische Malerei in den Galerien von London, Petersburg, Budapest, Bukarest, München und New York (Museum der Hispanic Society) besonders gut zu studieren.

Die Wandmalerei tritt in Spanien gegenüber der Tafelmalerei stark zurück. Die eigentliche al Frescotechnik hat erst im 17. Jahrhundert bei spanischen Künstlern Eingang gefunden. Was wir an früheren Wandmalereien in Spanien besitzen, ist entweder in einer Art Temperamalerei ausgeführt, oder wo es sich um wirkliche Fresken handelt, ist der Autor fast ausnahmslos ein aus Italien eingewanderter Meister. An Stelle des großen Freskenzyklus, wie man ihn stets in Italien geliebt hat, tritt in Spanien ganz ähnlich wie in Deutschland das Retablo, ein umfangreiches Altarwerk, bestehend aus einem Gerüst oder Gerippe, das ein besserer Schreinermeister (ensamblador) verfertigt, und das von Skulpturen oder Malereien oder Skulpturen und Malereien ausgefüllt wird. Die Plastiken (Gerippe wie Relief- und Rundskulpturen) pflegen fast immer bemalt oder vergoldet zu sein. Diese Arbeit (dorar y estofar) führt ein Kunstmaler in der Regel aus, die Estofadotechnik verlangte besondere Kenntnisse, worüber der betreffende Abschnitt in der „Arte de la pintura" des Francisco Pacheco ausführlichen Aufschluß erteilt. Bis ins tiefe 16. Jahrhundert hinein malte man vorzugsweise auf Holz, schon aus dem Grund, weil reiche Vergoldung von Gewändern, Hintergründen und Nimben von mehr als einem Besteller noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts ausdrücklich gewünscht wurde. Nebenher malte man ziemlich früh auch schon auf Leinwand. Es handelt sich da sowohl um große Gemälde in Tempera, als auch um die sogenannten sargas, Tuchmalereien in Leimfarben auf ungrundierter Leinwand, die als „Guarda polvos", Staubschützer der großen Retablen und Vorhänge für die Karwoche, als Tapeten für die großen Säle der Paläste, als Fahnen und Standarten verwendet wurden. Diese Sargasmalerei war nicht nur ein Hauptbetätigungsfeld für hoffnungsvolle Anfänger, sondern wurde auch zuweilen von reifen Künstlern ausgeführt, ebenso

wie wir die berühmtesten Maler bei der Bemalung von Statuen und der Vergoldung von Gittern antreffen zu einer Zeit, da sie schon eine bedeutende Stellung einnahmen.

Überall bestanden Malerzünfte. Das Gremio de los pintores sorgte für eine gewissenhafte Ausbildung der jungen Maler. Die Präsidenten zählten meist nicht zu den allerersten Kräften. Nur selten hatten wie in andern Ländern die Großen Lust, mit diesen Zunftgeschäften sich abzuplagen. Akademien entstanden in den großen Zentren seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, als das allgemeine künstlerische Niveau zu sinken begann. Die Honorierung erfolgte in einer auch in andern Ländern vielfach üblichen Weise, indem nämlich eine Anzahlung bei Beginn der Arbeit erfolgte, eine weitere, nachdem zwei Drittel,



Abb. 1.
Szene aus der Apokalypse.
Wandmalerei in der Kirche zu Pedret.

die letzte, nachdem die ganze Arbeit erledigt war. Häufig wurde zunächst nur ein annäherndes Honorar festgesetzt, die genaue Summe wurde nach Fertigstellung des Ganzen von je einem oder je zwei von beiden Parteien ernannten Sachverständigen bestimmt.

Jahrhunderte hindurch besaß die spanische Malerei nur lokale Bedeutung. Universelle Geltung erreichte sie erst im 17. Jahrhundert; im 18. sank sie tiefer als sie je vorher gewesen war, um dann zu Ausgang des 18. Jahrhunderts mit Goya nochmals eine ungeahnte Neubelebung zu erfahren. Vielfach Schuld an dieser Entwicklung trug die große Zahl fremder Künstler, die die einheimischen oft in entscheidender Weise beeinflußten. Es ist daher leicht verständlich, wenn Bertaux in seinem Abriß der Geschichte der spanischen Malerei bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts in der von A. Michel herausgegebenen Histoire de l'Art gerade die fremden Einflüsse betont und seine Arbeit hauptsächlich danach orientiert. Abgesehen davon, daß Bertaux hin und wieder vielleicht doch in

in der Feststellung aller möglichen Einflüsse etwas zu weit geht, glauben wir, daß diese Art der Darstellung, so interessante Aufschlüsse sie auch gewährt, doch etwas verwirrend wirkt, und so haben wir es vorgezogen, die Einteilung nun nach Schulen vorzunehmen. Wir haben uns umso eher dazu entschlossen als italienische wie nordische Einflüsse fast in jeder Schule zu konstatieren sind, freilich in stets verschiedener Stärke und in verschiedenem Verhältnis. Diese Einflüsse allein charakterisieren natürlich auch noch nicht ganz das Wesen der verschiedenen Schulen. Allerdings haben sie dazu beigetragen, fast jahrhundertelang die freie Entwicklung zu hemmen, den eigentlichen Charakter der einzelnen spanischen Schulen zu verschleiern, bis dann für die meisten im 17. Jahrhundert die Befreiung kam.

Wir unterscheiden drei große Gruppen: Die groß-aragonesische, die andalusische und die kastilische. Jede Gruppe zerfällt wieder in drei Schulen: Groß-



Abb. 2.
Die Steinigung des hl. Stephanus.
Romanische Wandmalerei in Santa Maria zu Bohí.

aragon in: Katalonien, Valencia und das eigentliche Aragon. Andalusien in: Sevilla, Córdoba und Granada. Kastilien in: Zentralkastilien (Toledo, Madrid, Avila), Nordwestkastilien (Valladolid, Zamora, Salamanca) und Leon. Im Lauf der Jahrhunderte ist die Führung vom Osten an den Süden und dann an das Zentrum abgegeben worden. Katalonien besaß die Hegemonie bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. Valencia trat dann eine Zeitlang an seine Stelle, bis Sevilla die Führung übernahm. Madrid wußte zwar im 17. Jahrhundert schon eine große Reihe von Künstlern an sich zu ziehen, allein eine wirklich alles beherrschende Stellung errang sich die spanische Hauptstadt erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Auch die wirtschaftlichen Verhältnisse der einzelnen Provinzen übten natürlich auf die Entfaltung der Kunst eine starke Wirkung aus, Estremadura ist arm an Kunstwerken wie an großen Künstlern, Aragon hat nur sehr wenige ganz große Meister hervorgebracht, seine Kunst ist im großen und ganzen eine vergröberte Wiederholung, ein mattes Echo der von Katalonien und Valencia. Merkwürdig ist, daß die katalonische Malerei im 16. Jahrhundert sozusagen völlig erlischt, erst im 19. Jahrhundert

kommt sie wieder zur Blüte (Fortuny). Es liefert die Geschichte der Malerei dieser Provinz in dieser Hinsicht wie auch in einigen anderen Dingen eine auffallende Parallele zu der Portugals. Ob der wirtschaftliche Niedergang, der diese beiden Länder zu fast gleicher Zeit betraf, die einzige Schuld an diesem beinahe plötzlichen Stillstand in der Kunst trägt, möchten wir dahingestellt sein lassen.

Charakteristisch für die spanische Malerei wie für die spanische Kunst überhaupt ist die starke Beeinflussung durch das Ausland, die eigentlich nie ganz aufgehört hat. Einmal erfolgte diese Beeinflussung durch fremde Meister, die während einiger Jahre oder Jahrzehnte, ja nicht selten den größten Teil ihres Lebens ihre künstlerische Tätigkeit in Spanien ausübten, vielfach sogar sich dort für immer niederließen. Das merkwürdige ist nun hier, daß diese Niederländer, Franzosen, Deutsche und Italiener wohl den Spaniern die Kunst ihrer Heimat übermittelten, jedoch fast ausnahmslos, meist schon nach kurzer Zeit so von dem Wesen der spanischen Natur, des spanischen Charakters angezogen und bezaubert wurden, daß sie fast alle sich mehr oder weniger stark hispanisierten, so daß man ihre Werke oft für Arbeiten spanischer Künstler, die unter fremden Einfluß standen, halten konnte und auch früher vielfach dafür gehalten hat.

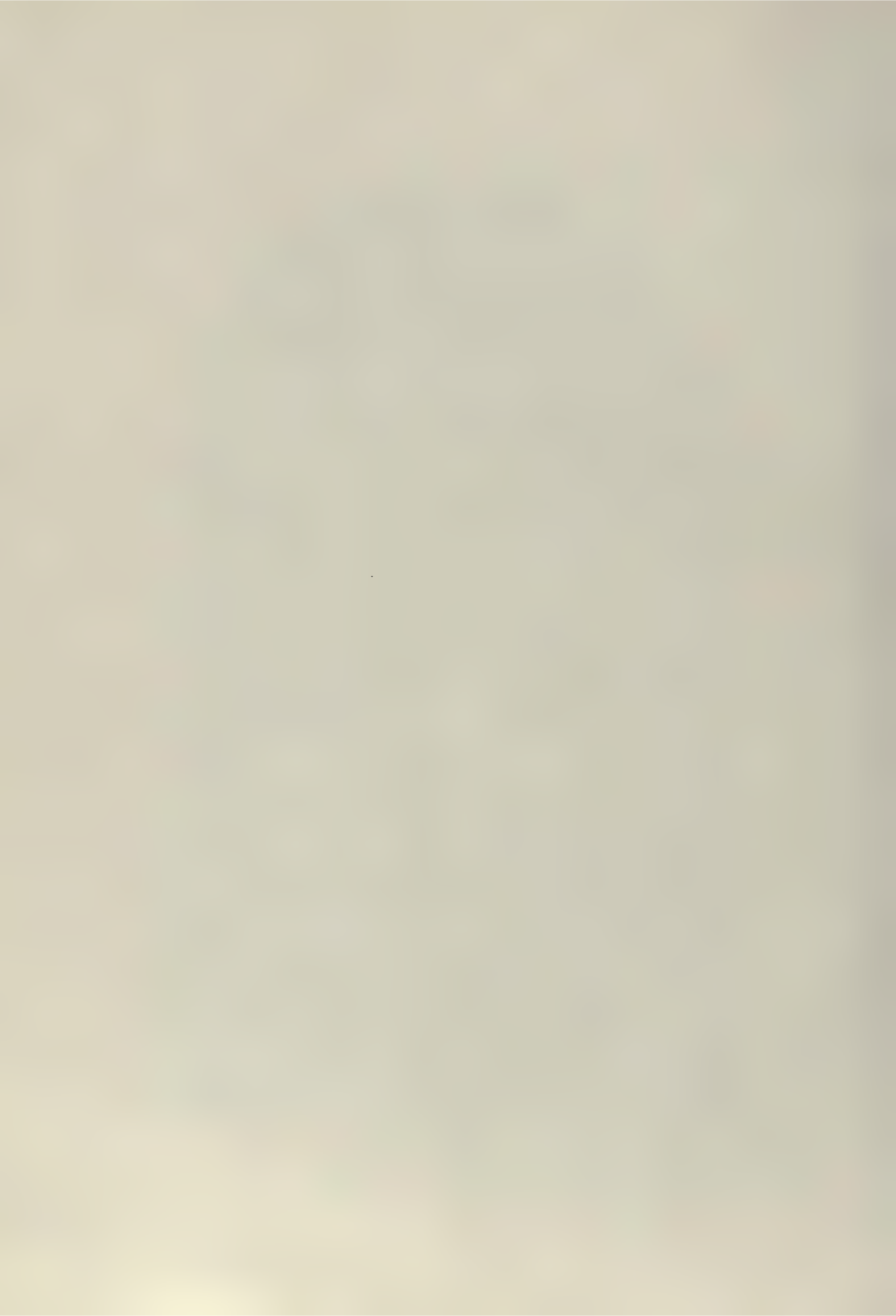
Neben diesen in Spanien wirkenden Meistern selbst verfehlten die Mengen niederländischer und italienischer Werke ihren Eindruck auf die spanischen Maler nicht, die in erster Linie der Hof, daneben aber auch reiche spanische Kaufleute nach Spanien gebracht hatten.

Diese Werke regten die spanischen Künstler mehr als einmal dazu an, die Länder aufzusuchen, wo diese Arbeiten entstanden waren, um an Ort und Stelle weiter zu studieren, womöglich bei den Autoren der von ihnen besonders geschätzten Gemälde im Atelier zu arbeiten und zu lernen. Diese Künstler scheinen dann Kopien nach den besten Schöpfungen der Malkunst, die sie draußen gefunden hatten, nach Spanien mitgebracht zu haben, so im 14. Jahrhundert Ferrer Bassa Kopien nach Giotto und sienesischen Künstlern und Luis Dalmau im 15. Jahrhundert Kopien nach van Eyck. Im Osten verdrängt im Lauf des 15. Jahrhunderts der nordische Einfluß immer mehr den italienischen, im Süden halten sie sich die Wage, im Zentrum und im Nordwesten ist ursprünglich der nordische Einfluß kräftiger als der italienische, obwohl dieser sich stets deutlich fühlbar macht, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts tritt dann — im Gegensatz zum Osten — der nordische Einschlag gegenüber dem italienischen etwas zurück. Im 16. Jahrhundert erfolgte in ganz Spanien, ähnlich wie im Norden eine allgemeine Orientierung nach Italien. Es ist die Zeit des Romanismus, der für die Entwicklung der nationalen Malerei eine starke Hemmung bedeutete.

Zu Ausgang des Jahrhunderts setzt aber dann mit dem Wirken des Francisco Ribalta ein neuer nationaler Stil ein, es beginnt die Glanzzeit der spanischen Malerei. Auf den ersten Blick mag es einem Unbefangenen scheinen, als ob die Nationalspanische Malerei in ihrer ersten Phase von Italien, von Caravaggio stark abhängig sei. Wir werden noch näher darauf eingehen, daß auch die größten spanischen Meister des ruhmreichen 17. Jahrhunderts italienischer Anregungen gar nicht entraten wollten, vor allem Tizian und Tintoretto verehrten, ohne dabei ein Jota ihrer Eigenart zu verlieren. Es wäre nun aber ganz irrig zu meinen, der Spanische Tenebrosostil sei ohne Caravaggios Wirken undenkbar. Die spanische Kunst nimmt hier eine ganz andere, viel selbstständigere Rolle der italienischen gegenüber ein als etwa die niederländische. Hier



Abb. 3.
Apisdendekoration von Santa Maria zu Tahull.



ist es unzweifelhaft, daß Honthorst italienische Anregungen nach seiner Rückkehr aus Italien in seiner Heimat zum Allgemeingut gemacht hat. Dies geschah aber ein Menschenalter, nachdem Ribalta in Valencia als zielbewußter Verfechter künstlerischer Ideen, die denen Caravaggios verwandt waren, seine charakteristischsten Werke geschaffen hatte. Und wie sehr dieser Stil dem Spanier im Blute lag, beweist nichts besser als die Tatsache, daß er überall mit gleichem Eifer in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts gepflegt wurde: im Süden von Ruelas und Cotan (auch der junge Velazquez hat ihm noch gehuldigt), im Zentrum Vicente Carducho und Bartolomé Gonzalez, im Osten, wie gesagt, Ribalta und sein Kreis. Die Bedingungen, die Hauptvertreter dieses Stiles zu werden, eigneten schon immer den Spaniern, diese Art des Naturalismus, diese Liebe für scharfe Kontraste zwischen Licht und Schatten, diese Bevorzugung schwerer, ernster, tiefglühender Farben lag den Spaniern von jeher im Blute. Nur hatte die Stunde für diese Bewegung bisher noch nicht geschlagen. Nun aber, da das Problem zeitgemäß wurde, rückten die Spanier vor und wußten auf dieser bald gewonnenen Position fußend, sich rasch ein wahres Königreich in der Welt der Malerei zu erobern.

Wir werden noch im einzelnen sehen, welch engen Zusammenhänge zwischen der Kunst Ribaltas und der des Correggio und Sebastiano del Piombo bestehen. Hier weisen wir nur deshalb kurz darauf hin, weil wir eben glauben, daß zwischen Caravaggio und Ribalta kein Abhängigkeitsverhältnis existiert, sondern beide ganz verwandte Ausgangspunkte für ihre Kunst, ihren Stil besitzen.

Es ist sehr interessant zu beobachten, wie Sebastiano del Piombo, der Giorgioneschüler aus Venedig, der auch in Rom nie ganz die heimische Tradition vergessen hat, derjenige Künstler gewesen ist, an den die spanischen Manieristen des 16. Jahrhunderts, die ja gleichfalls ihre malerischen Traditionen nie völlig aufgegeben haben, an den sich Künstler wie Luis de Vargas und Luis de Morales mehrfach eng angeschlossen haben. Auch Ribalta hat ihm seinen Tribut gezollt, er hat ihn, wie wir sehen werden, direkt kopiert, hat es sich aber nicht mit Sebastianos Kunst genügen lassen und ist schließlich auf seine Quellen selbst zurückgegangen. Wenn man will, kann man den reifen Ribalta, ebenso wie manchen anderen Meister des spanischen Seicento im weiteren Sinn unter die späteren Anhänger jener Bewegung rechnen, die man jetzt kurzweg mit dem Namen „Giorgionismus“ zu bezeichnen pflegt.

Die spanische Malerei des 17. Jahrhunderts entfaltete sich rasch zu üppiger Blüte, die aber, wie so vieles im Süden, auf einmal verwelkt — nach knapp einem Jahrhundert. Wieder macht sich in Spanien fremder Einfluß in unheilvollster Weise breit: Italienische und französische Künstler füllen Kirchen und Paläste mit ihren oft allzu äußerlichen, wenn auch geschickt gemalten und höchst dekorativ wirkenden Werken, die einheimischen geraten ganz in ihren Bann, — bis zu Ausgang des Jahrhunderts der alternde Goya sich zusammenrafft, in grandiosem Aufschwung die nationale Malerei zu neuem Ruhm führt, gigantisch-dämonisch ein neues Reich der europäischen Malerei mitbegründend.

Wir bemerkten schon kurz, daß auch in den Zeiten höchster Blüte, in der Epoche großer nationaler Kunst die spanischen Maler immer noch in gewisser Hinsicht sich von Auswärts leiten ließen, die größten Meister wie Velazquez, Ribera, Murillo und Goya haben, ohne dabei ein Jota ihrer Persönlichkeit aufzugeben, der Kunst Venedigs als der Lehrmeisterin aller großen Maler gehuldigt. Man darf es ruhig sagen: was wäre die große spanische Malerei, hätte nicht vorher ein Tizian, ein Tintoretto gelebt!

Die Kunst Venedigs erschien den Spaniern von jeher stammesverwandt. Schon jenem rätselhaften Maestre Alfonsus von Barcelona wie den Meistern des 17. Jahrhunderts, vor allem den sevillaner Künstlern. Und dies mit gutem Grund. Denn der Grundcharakter, das Grundproblem der spanischen wie der venezianischen Malerei sind höchst verwandter Natur. Wie in Venedig der Norden und der Osten, der Orient miteinander kämpfen, sich miteinander verbinden, so auch in Spanien. Nicht so sehr der nordische und italienische Einfluß ist hier gemeint, als die Beziehungen, das Verhältnis zwischen Europa und dem Orient, zwischen Christen und Mauren.

In Venedig haben sich nordische Klarheit und nordisches realistisches Empfinden verbunden mit der berauschenden Farbenfülle, dem dekorativem Glanz und dem traumhaften Prunk des Orients. (Mit Tintoretto erreichte diese Entwicklung ihren Höhepunkt, mit Tiepolo ihren volltönenden Ausklang. Beide haben entscheidend, stärker als irgend andere Italiener auf die besten unter den spanischen Künstlern eingewirkt.) Und ähnlich verhält es sich in Spanien. Das Christentum ringt jahrhundertelang mit dem Mohamedanismus. Europa, die Christenheit bleibt endlich Sieger. Äußerlich. Im Geheimen feierte das Maurentum nun seinen größten Triumph. Oder bedeutet es nicht einen ungeheuren innerlichen Erfolg des Maurentums, wenn nach der äußerlichen Unterjochung der Mauren die siegreichen Christen in maurischem Stil, im Mudejar ihre Kirchen, Kapellen und Paläste aufführen und ausschmücken? Konnte Philipp II. auch die letzten Moriscos vertreiben, der Geist des Maurentums, die maurische Kultur der Segen und die innere Bereicherung, die sie den christlichen Spaniern gegeben hatte, blieb unausrottbar, unzerstörbar. Und so ist es geblieben bis zum heutigen Tag. Nicht nur die spanische Sprache ist mit arabischen Worten durchsetzt, nicht nur die von den Mauren eingeführten Bewässerungsanlagen sind geblieben, ihre Bauart im Grund erhalten, sondern maurische Sitten haben sich durch die Jahrhunderte bewahrt, die alte Volksmusik ist ganz orientalisch, und wie ihre melancholischen Klänge ist ein gewisser schwermütiger Zug dem ganzen spanischen Charakter als ein Erbstück jener Zeiten, jener Herrschaft, jenes Volkes geblieben. La tristeza española — sie blickt uns entgegen aus den Augen gotischer Heiligengestalten eines Ferrer Bassa, eines Pedro Berruguete, aus den Ecce homo-Gestalten eines Morales, den Infanten und Narren eines Velazquez, den verträumten Madonnen eines Murillo, den asketischen Mönchen eines Zurbaran, den unheimlich pessimistischen Caprichos eines Goya. Diese tristeza hat es all den fremden Künstlern angetan, die je spanischen Boden betreten haben, und so schuf ein Peter de Kempeneer seine todestraurige Kreuzabnahme und so malte el Greco uns seine melancholischen Caballeros. Ein Spanier war es, Cervantes, der den unsterblichen Don Quijote erdacht hat. Dieser Ritter aus der Mancha ist literarisch die grandioseste Verkörperung dieser tristeza Española. Aber Cervantes hat es nicht versäumt, ihm, dem Ritter von der traurigen Gestalt, den ebenso unsterblichen Sancho Pansa beizugesellen, jene nicht minder geniale Schöpfung des spanischen Naturalismus, des spanischen Humors. Diesem humordurchtränkten Naturalismus verdanken wir die „Borrachos“ eines Velazquez, die „Betteljungenbilder“ eines Murillo, den „Klumpfuß“ eines Ribera, die von einem grandiosen Humor erfüllten Sittenschilderungen eines Goya.

Neben dem melancholischen Element sind dann noch zwei Dinge den christlichen Spaniern gleich einem Erbe der Mauren überkommen: der stark ausgeprägte Rhythmus und die vornehme Haltung ihrer Schöpfungen. Der

alte Spruch „Stolz lieb ich den Spanier“ besteht zu gutem Recht. Es ist die maurische Zurückhaltung, die deutliche Wahrung der Distanz, das ängstliche Vermeiden, sich sofort dem ersten besten zu enthüllen, sofort sein innerstes Wesen zu zeigen, was man in so vielen spanischen Gemälden immer wieder beobachten kann, nirgends vielleicht deutlicher als in den Werken des Velazquez.

Das melancholische Moment wie die eigenartige Zurückhaltung drückt sich in der spanischen Malerei schon in der Farbstimmung aus, in der Vorliebe der spanischen Meister für gedämpfte, schwere Töne. Ihre Farben haben stets etwas von einer düsteren Pracht, wecken bei aller Saftigkeit, bei all dem crivellischen Goldglanz der Primitiven niemals so ganz das Gefühl jener frohen Sinnlichkeit, jener heiteren Lebensfreude, wie sie uns aus den Schöpfungen der Venezianer entgegenstrahlt. Dies hat seinen guten Grund darin, daß die spanische Malerei nicht nur allgemein von jener kurz gekennzeichneten Melancholie durchdrungen ist, sondern bis in die Zeit ihres Verfalls in erster Linie eine eifrige Dienerin der Kirche gewesen ist, daß die spanischen Maler sich als christliche Künstler, als die Verfechter des christlichen Glaubens, als Streiter für Christus, der um die Menschheit auf Erden gelitten hat, als Ritter der heiligen Jungfrau, der Santísima y purisima Virgen gefühlt haben. Hier offenbart sich dann der ungeheure Wesensunterschied zwischen der spanischen und italienischen Malerei. So sehr namentlich die Sevillaner Kunst in rein malerischer Hinsicht der Venezianer nahesteht, so spürt man selbst in diesem Kreis, wo die maurische weichliche Art, die Freude am behaglichen Leben am stärksten geblieben ist, doch den Abstand in der Gestaltung, in der Auffassung des Vorwurfes, des Bildinhaltes. (Am schroffsten sind in dieser Hinsicht die Gegensätze zwischen Valencia und Venedig.) Es ist ein ganz anderes Aufgehen in dem religiösen Thema, ein viel innerlicheres Sichversenken, ein ganz eigenartiges Erfassen der christlichen Religion, vor allem der Persönlichkeit Christi, des leidenden Heilands, wie wir ihn in der Plastik des Nuestro Señor del gran Poder in S. Lorenzo in Sevilla erblicken, in den Ecce homo-Figuren eines Murillo, in dem Christus nach der Geißelung des Velazquez, in den Kruzifixusgestalten eines Ribera und Zurbaran beobachten. — Eine merkwürdige Verwandtschaft der spanischen Kunst mit der Antike offenbart sich, wie wir im einzelnen noch genauer sehen werden, vor allem in der Madonnendarstellung. Nicht in der italienischen Kunst hat sich der heidnische Mythos mit der christlichen Mystik aufs innigste verbunden, wie Thode meint, sondern (wenn man überhaupt mit solchen Schlagworten arbeiten will) in Spanien. Hier nur konnten die Madonnen und Heiligen eines Murillo entstehen, hier nur findet man Schöpfungen wie die in Schönheit strahlende, erdentrückte „Magdalena“ eines Ribera, den wundersam verklärten „hl. Luis Beltran“ eines Zurbaran.

Der Naturalismus, der sich in den religiösen Gemälden bemerkbar macht und im 17. Jahrhundert eine Reihe eigenartiger religiöser Genrebilder entstehen ließ, zeigt sich dann auf jenen beiden Gebieten in besonders starkem Maß, die die Spanier — in erheblichem Abstand — neben der religiösen Malerei gepflegt haben: dem Bildnis und den sogenannten Bodegones, worunter sowohl reine Genrebilder als Genrefiguren mit mehr oder weniger reicher Stillebenstaffage wie reine Stillebenbilder zu verstehen sind. Die Pflege des Stillebens findet sich in Spanien in außerordentlich früher Zeit (ich verweise hier nur auf die ausführliche Behandlung des Tischgeschirrs auf dem — für die Geschichte der Keramik besonders — interessanten, dem frühen 15. Jahrhundert angehörenden

„hl. Abendmahl“ im Museum von Solsona Abb. 3). In diesem Punkt offenbart sich aufs neue die Verwandtschaft der malerischen, realistischen Kunst Spaniens mit der des Nordens, der Niederlande und Deutschlands.

Höchst eigenartig für die spanische Kunst sind endlich noch zwei Dinge, auf die hier kurz verwiesen sei. Einmal die auffallend geringe Berücksichtigung der doch so interessanten spanischen Landschaft. Die reine Landschaftsmalerei hat erst sehr spät in Spanien eingesetzt, die Primitiven haben nur in seltenen Fällen das Landschaftliche in ausgedehnterem Maße herangezogen, am meisten noch in Kastilien, und hier ist wirklich erst Greco zum Entdecker der Schönheit und des malerischen Reizes der kastilischen Landschaft geworden. Es sind ja auch heute



Abb. 4.
„Das hl. Abendmahl“.
Erste Hälfte des 15. Jahrh. Museum zu Solsona. (Ausschnitt.)

noch die großen Landschafter in Spanien selten. Eigentümlich berührt es, daß Velazquez der Sinn für die Landschaft erst in Italien aufgegangen ist.

Gleichfalls wohl Italien erst hat Velazquez in einem zweiten Punkt die Freiheit gegeben, darin sich die Spanier so merkwürdig verhalten haben, wie kein anderes Volk, in der Wiedergabe des nackten weiblichen Körpers. Die Aktdarstellung in Spanien tritt überhaupt stark zurück hinter der bei anderen Nationen. Wohl findet man schon in den Zeiten der spätromanischen Malerei Darstellungen des nackten ersten Menschenpaares, wohl wurde unter niederländischem Einfluß im 15. Jahrhundert verschiedentlich das jüngste Gericht mit interessanten Akten gemalt. Aber es ist wohl kein Zufall, daß der hl. Sebastian in der spanischen Malerei fast stets bekleidet, als Ritter mit den Attributen seines Martyriums in Händen dargestellt wird. Und gar erst Venus! Sie scheint

mit dem ganzen Olymp beinahe wie aus den spanischen Landen verbannt. Vor Goya hat in Spanien nur ein einziger die nackte Göttin der Schönheit zu malen gewagt: Velazquez. Er, den man jetzt vielfach so gerne als einseitig hinzustellen pflegt, war überhaupt einer der verschwindend wenigen (eigentlich kommen hier nur Pacheco und Ribera, die ja beide in Zusammenhang mit Velazquez stehen, neben ihm in Betracht), die sich Personen und Szenen aus der griechischen Mythologie zum Vorwurf für eine ganze Reihe ihrer



Abb. 5.
Apsidendekoration von Sant Miquel de la Seo.

Schöpfungen erkoren haben. Die Auswahl, die enge Beschränkung des Stoffgebietes der spanischen Malerei auf das religiöse Gebiet, wozu sich dann erst um die Wende zum 17. Jahrhundert in stärkerem Maße das Porträt, das Genrestück, das Stilleben und die Landschaft gesellen, ist keineswegs auf die Laune oder Wunsch der Besteller zurückzuführen. Sie war vielmehr auch ganz nach dem Sinn der Künstler. In der Pflege der verschiedenen Gebiete allein spricht sich schon eine Welt, eine Lebensanschauung aus. Die spanische Kunst war stets eine kirchliche Kunst par excellence. Die großen spanischen Maler bis zum Ende des 18. Jahrhunderts haben sich stets als treue Söhne und Diener der

katholischen Kirche gefühlt. Ihre Kunst ist dem Katholizismus entwachsen, und was sie neben den religiösen Stoffen pflegten, hat sich gleichfalls sozusagen aus den religiösen Gemälden heraus entwickelt, das Stilleben sowohl wie das Genre und die Landschaft.

Erst dem Revolutionär Goya blieb es vorbehalten, die kühnen Anfänge seines idealen Lehrmeisters Velazquez fortzusetzen, die äußeren Grenzen seiner Kunst zu erweitern, nicht die Kirche, nicht den Königshof sondern den Menschen schlechtweg zum Mittelpunkt seines Schaffens zu machen. Aber auch bei ihm ist die Kunst schließlich doch religiös, religiös nicht vom dogmatisch-katholischem



Abb. 6.
Rekonstruktion eines romanischen Altarhauses.

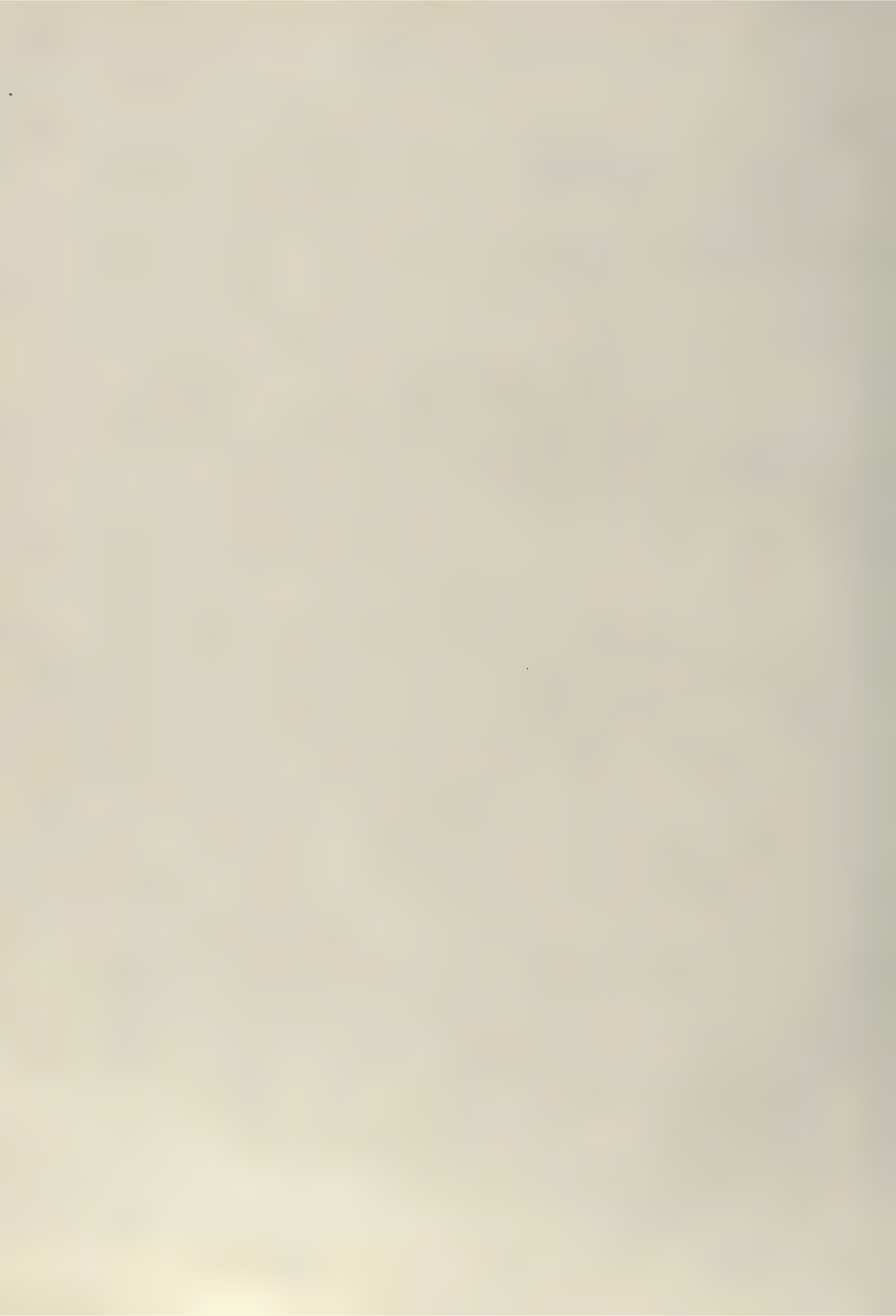
Standpunkt mehr, sondern in allgemeinem Sinn. Denn Goya war ein Prediger, der sein Volk, der die Welt für die Ideale einer neuen Menschlichkeit hat entflammen wollen, wie seine Werke am Anfang einer neuen, großen, internationalen Kunst stehen, so spanisch herb und heiß sie mit wuchtigem Pinsel hingeschrieben sind.

Gestattet sei hier noch ein Wort über die Qualität der spanischen Primitiven, denen ja zum großen Teil der erste Band unseres Grundrisses gewidmet ist. Ganz gewiß finden sich Werke allerersten Ranges hier seltener als in der altniederländischen Kunst oder in der italienischen Quatrocentomalerei. Allein, nicht nur dieses wenige ist höchster Beachtung wert, sondern auch das meiste übrige verdient das größte Interesse, denn, abgesehen von den wichtigen Beziehungen zur nordischen und italienischen Kunst, die sich hier finden, von den

Keimen verschiedener Dinge, die erst in der späteren großen spanischen Malerei zur Reife gelangten, ist die Mehrzahl dieser Arbeiten nicht im geringsten schlechter als etwa die meisten deutschen Primitiven.

Wir möchten diese einleitenden Bemerkungen mit dem Hinweis auf ein schwieriges, noch nicht ganz gelöstes Problem schließen: Das Verhältnis der spanischen Malerei zur portugiesischen. Hier ist nicht zu sehr ein Einfluß portugiesischer Kunstwerke auf spanische Künstler festzustellen als vielmehr etwas weit bedeutungsvolleres, tiefergreifendes. Einer Reihe der allerbesten spanischen Meister floß portugiesisches Blut durch die Adern: Alonso Sanchez Coello, Velazquez, Claudio Coello, Valdés Leal. Bezeichnenderweise vier Künstler, deren Werke sich vor allem durch eine ausgesprochen malerische Anschauungsweise auszeichnen, durch kraftvolle Gestaltung, Großmeister der Porträtkunst, die ihren Urahn in jenem Nuno Gonçalves zu haben scheinen, der die grandiosen Tafeln des Vinzensaltares in Lissabon geschaffen hat. Und wohl der Beachtung wert ist auch die Tatsache, daß zwei der melancholischsten spanischen Meister: Luis de Morales und Francisco Zurbaran nicht ferne der portugiesischen Grenze das Licht der Welt erblickt haben.

Es muß vorläufig als unentschieden dahingestellt bleiben, ob die spanische Malerei eine Reihe ihrer Grundtendenzen und Charakteristika mit der portugiesischen nur gemein hat, oder ob diese nicht dort noch stärker ausgeprägt waren. Stehen auch die rein portugiesischen Künstler, die im 16. Jahrhundert vor allem in Spanien gearbeitet haben, hinter ihren spanischen Kollegen zurück, so ist das keineswegs etwa ein Grund zur Annahme, die Spanier seien im allgemeinen den Portugiesen überlegen gewesen. Denn die portugiesischen Primitiven überragen zweifelsohne die spanischen, und die Frage, ob am Niedergang der national-portugiesischen Kunst seit der Mitte des 16. Jahrhunderts nur wirtschaftliche und politische Gründe schuld waren, oder nicht auch ein starkes Nachlassen der Kraft der dortigen Künstlerschaft überhaupt, wird wohl nie ganz geklärt werden können.



I. DIE ROMANISCHE MALEREI. I. KATALONIEN.

Die hervorragende Bedeutung Kataloniens für das spanische Kunstleben der ersten fünf Jahrhunderte des zweiten christlichen Jahrtausends, seine Hegemonie vor allem auf dem Gebiete der Malerei während dieser Zeit kann man während der romanischen Periode nicht nur als Vorherrschaft, sondern fast als Alleinherrschaft bezeichnen. Der maurische Süden kommt gar nicht in Betracht, und die vereinzelten Denkmale romanischer Wandmalerei, die sich in Kastilien, Leon und Asturien erhalten haben, bleiben an Bedeutung hinter den katalonischen weit zurück. Diese monumentalen Wandgemälde und Altarbilder, grandiose Zeugen einer kunstfreudigen, stolzen Epoche sind eigentlich erst in den letzten Jahren wieder ans Licht gezogen worden. Die Altarbilder, an künstlerischem Wert hinter den Wandmalereien meist zurückstehend, kann man in den Museen von Barcelona und Vich trefflich studieren. Die Wandgemälde aber leuchten in ungebrochener Farbenfrische und Schönheit von den Chorwänden, den Apsiden uralter christlicher Kultstätten nieder, die abseits der großen Heerstraße in malerisch gelegenen Pyrrhenäendörfern und Weilern seit Jahrhunderten in einen Dornröschenschlaf versunken waren, bis sich nun moderne Forscher in dieses verzauberte Gebiet begeben und es der Welt wieder erschlossen haben. Vor allem verdanken wir es den trefflichen Publikationen des Institut d'Estudis catalans, daß wir weitere Kreise mit diesen hochwichtigen, noch lange nicht genug geklärten Schöpfungen näher bekannt machen können.

Diese Wandmalereien besitzen in der Wahl des Stoffes, in kompositioneller Hinsicht wie in formaler und malerischer Beziehung, völlig byzantinischen Charakter. Ob stets einheimische Künstler diese Arbeiten ausgeführt haben, ist schon manchem etwas fraglich erschienen, und man hat darum annehmen wollen, daß die ersten derartigen Malereien vielleicht von fremden Künstlern, die etwa von Oberitalien aus nach Katalonien kamen, ausgeführt worden sind. Allein es erscheint uns durchaus nicht unmöglich, daß katalonische Künstler nach Venedig und Ravenna gegangen sind, um dort zu studieren. Die uns erhaltenen Arbeiten, meist auf keiner ganz hohen künstlerischen Stufe stehend, im Detail oft roh, hart und leer, dürften zum großen Teil von katalonischen Künstlern herrühren. Nur bei ganz wenigen wird man schwankend, ob nicht am Ende eine fremde Hand beteiligt sein könne. An Meisternamen einheimischer Künstler fehlt es im 12. und 13. Jahrhundert keineswegs. So besitzen wir, was Maler aus Barcelona anbetrifft, Dokumente, die uns einen Meister Guillem, tätig von 1151—1181, vielleicht sogar bis 1205 kennen lernen lassen, ferner einen Maler Berenguer (1160—1180 nachweisbar), Bartolomeu (1192), Berenguer de Pinyana (1231), Bernat (1236—1252), Martí (1191), Bernat de Bas (1267), Arnau de Tarassa (1262—1295), der 1295 zusammen mit einem gewissen Martí arbeitete, Ramon Ferriol (1297). Vielleicht ist der eben genannte Martí mit jenem Pere Martí aus Burgos identisch, der am 3. Dezember 1260 mit einem Maler Bernat den Auftrag zu verschiedenen Malereien in Sa. Maria del Mar zu Barcelona erhielt: „5 imagines cum cruce et retrotabula." Im April 1169 erhält ein sarazenischer Maler, Haly mit Namen, eine Bezahlung.

Die ältesten wirklich bedeutenden Wandmalereien in Katalonien birgt die Kirche von Pedret bei Berga. Es sind dies die spätestens zu Anfang des 12. Jahrhunderts entstandenen „Klugen und törichten Jungfrauen" in einer später

als Sakristei dienenden Nebenapsis der Kirche. Im Ausdruck unbefriedigend, in der Gewandbehandlung sehr hart und trocken, im ganzen jedoch von beträchtlicher monumentaler Wirkung. Auf ihre Verwandtschaft mit den dem Ausgang des 11. Jahrhunderts angehörenden Gestalten in der Krypta von S. Clemente in Rom und in Ausonia (Gaëta) hat bereits Bertaux hingewiesen. Sicher dem 12. Jahrhundert gehören die Wandmalereien in S. Martí de Fenollar (Morellas) an. Man sieht noch auf der Nord- und Südseite der Kapelle Darstellungen der „Verkündigung“, „Geburt Christi“ und „Anbetung der Könige“, ein-



Abb. 7.
Apsidendekoration in Sant Climent zu Tahull.

gefaßt von einem breiten Mäanderornamentband; die weitere untere Partie täuscht, wie so oft eine stoffdrapierte Wand vor. Oberhalb der erstgenannten Darstellungen ist eine Szene aus der Apokalypse wiedergegeben, ein Fries von Männern mit Guitarre und Bechern in den Händen (Abb 1). Diese Figuren finden sich ähnlich auf den Malereien am Außenportal wieder.

Der oberste Teil der Apsis endlich zeigt uns den Christus Pantokrator mit den Evangelistensymbolen. Die Malerei ist eigentlich für die Zeit etwas veraltet, namentlich die Behandlung des Grundes und die Anordnung des Männerfrieses oben. Das Kolorit weist eine merkwürdige Verwandtschaft auf mit der Farbengebung der Miniaturen in dem libre dels Feus de Cerdanya, das zu Ende des 12. Jahrhunderts entstanden ist.

Weniger bedeutend als die Malereien sind die in der Hauptapsis der — eine halbe Stunde von S. Martí entfernten - Kirche zu La Clusa. Dieser Christus in der Mandorla oben und diese Anbetung der Könige unten sind ziemlich arm im Kolorit: schwarz, blau und rot sind die einzigen Farben.

Sehr umfangreich sind die Wandmalereien in der Kirche von Mur. Der Christus Pantokrator ist wie alle übrigen Figuren etwas roh, interessant jedoch durch die strahlenförmig um ihn gruppierten Lämpchen. Daneben sieht man einen Apostelzyklus und unter denen wieder eine „Geburt Christi", die früheste und bekannteste derartige Darstellung als Wandmalerei.

Sehr schlecht erhalten sind die Wandmalereien im Kloster von Vidra und im



Abb. 8.

Antependium mit thronendem Erlöser und Szenen aus der Geschichte des hl. Martin. Anfang d. 11. Jahrh. Vich. Bischöfl. Museum.

Priorat von Marcevol. Dagegen sind die in S. Miguel de la Seo (Abb. 5), der kleinen an den Kreuzgang der Kathedrale zu La Seo d'Urgell gewißermaßen angeklebten Kirche, in der Apsis von S. Miguel d'Angulasters (Andorra) vor allem jedoch die in S. Climent zu Tahull (Abb. 7) von großer Bedeutung und zum Teil von trefflicher Erhaltung. Die Komposition ist bei diesen dreien fast ganz gleich. Oben Christus Pantokrator, unten Maria und die Apostel d. h. in La Seo sieht man noch fünf Apostel, in Angulasters sieben Apostel ohne Maria, in S. Climent zu Tahull nur noch vier. Interessant ist hier, daß der Titelheilige fehlt, dagegen Maria vertreten ist. Am Ende hat dies seinen Grund darin, daß dem Künstler ganz einfach das ikonographische Vorbild fehlte. An Großartigkeit der Erscheinung, an Würde des Ausdrucks ist der stehende Pantokrator zu S. Miquel mit den Aposteln darunter unerreicht geblieben. Die Zeichnung der Figuren von S. Climent ist eleganter, stark an Manier streifend, das Ganze wirkt niedlicher, weniger majestätvoll, der Ausdruck der Köpfe ist im Grund genommen leer, nichtssagend. Der

Terminus post quem für die Malereien von S. Climent, die heute noch von unglaublicher Leuchtkraft und Frische der Farben sind, gilt uns die Einweihung der Kirche: 11. Dezember 1123. Leider sind die Malereien der Seitenapsiden verloren gegangen, ebenso die der Seitenwände, die ursprünglich sicher bemalt waren. Dafür sind uns glücklicherweise die Malereien der Seitenwände in der Pfarrkirche S. Maria zu Tahull erhalten. Neben den ornamentalen Bändern fällt vor allem der figurale Fries auf. Da sieht man u. a. ein Mägdlein, das von einem siebenköpfigen Drachen verfolgt wird, eine Jagd auf ein Reh, alles von frischestem, künstlerischem Leben erfüllt. Die Malerei der Hauptapsis (Abb. 3) zeigt uns die thronende Theotokos, Maria mit dem Kind, denen sich die heiligen drei Könige nahen, darunter die Apostel, durch Säulchen voneinander getrennt und schließlich einen prachtvollen, ornamentalen Abschluß mit schönen Tiermedaillons.

Auch in S. Maria zu Bohí sind die Seitenwände ausgemalt, vor allem fallen hier die Kamele auf. Den Namen Teodoros, den man in griechischen Lettern hier gemalt findet, hat man als Künstlersignatur deuten wollen. Die Hauptdarstellung, die uns in dieser Kirche erhalten ist, gibt in sehr bewegter Weise die „Steinigung des hl. Stephanus“ wieder.

Gewissermaßen eine Kompilation der Apsidenkompositionen von S. Maria und S. Climent zu Tahull ist die Apsidendekoration von Sa. Maria zu Esterri d'Aneu. Eine Anbetung der hln. drei Könige mit den drei Erzengeln (ganz ähnlich findet sich diese Darstellung in S. Eulalia zu Estalon wieder), ferner zwei Seraphine mit Elias und Jesaias, darunter vier Flammenräder. Die Seraphine ähneln denen, die man neben dem Pantokrator in S. Climent zu Tahull sieht, mehr vielleicht jedoch noch dem Typus, wie wir ihn in einer zu S. Maria in Ripoll aufbewahrten romanischen Handschrift antreffen. Schließlich sieht man hier noch zwei Priestergestalten, den hl. Bernhard und einen Diakon. Es mangelt diesen Wandmalereien in S. Maria d'Aneu die wirkliche Größe, die Gestalten wirken vielfach zu zierlich, der Verfall dieser romanischen Kunst macht sich stark geltend, und wir dürfen diese Malereien sicherlich schon in das 13. Jahrhundert setzen.

In der Ausführung noch sehr roh, in der monumentalen Wirkung jedoch noch recht gut sind die Gestalten der Apostel und Marias, die sich in den nicht sehr umfangreichen Wandmalereien in S. Pere zu Burgal erhalten haben.

Was nun die romanischen „Frontale“, die Altaraufsätze anlangt, so sind uns noch sehr zahlreiche Stücke erhalten. Ihr künstlerischer Wert ist oft gering, aber alle sind ohne Ausnahme in kunst- und kulturgeschichtlicher Beziehung von größter Wichtigkeit. Man darf mit Sicherheit behaupten, daß diese gemalten Tafeln gewissermaßen einen Ersatz für kostbare Frontale, in Silber oder Gold, mit Edelsteinen geschmückt, bilden, die in näherer Anlehnung an diese Prunkreliefs zuweilen auch durch schlichtere bemalte Gipsrelieffrontale ersetzt werden. Wir besitzen noch sehr interessante bemalte Relieffrontale aus dem 10. Jahrhundert in den Museen von Vich und Barcelona. Sozusagen ein Zwischenglied zwischen diesen Reliefs und den nur bemalten Tafeln bilden die Stücke, deren Technik man als Reliefmalerei bezeichnen möchte. Das eigentliche Plastische tritt fast ganz zurück. Über einer Vorzeichnung sind die Figuren in ganz schwachem, ganz flachem Relief ausgeführt und dann bemalt. Auch von dieser Gattung besitzt das Museum in Barcelona charakteristische Proben.

Alle diese Frontale zeigen in der Regel in der Mitte den Christus Pantokrator oder die Theotokos, auf beiden Seiten in vier Feldern entweder Apostel oder Heiligengestalten oder Wunderszenen.

Die ältesten dieser Tafeln dürften vom Anfang des 11. Jahrhunderts stammen, so das Antependium mit vier Szenen aus der Geschichte des hl. Martin von Tours (Museum zu Vich, Abb. 8). Etwas später als dieses Stück ist das mit der Theotokos, den Evangelistensymbolen, sowie Darstellungen der Verkündigung, Geburt, Beschneidung Christi und Himmelfahrt Mariä (Vich) entstanden, sowie das mit dem thronenden Christus und der Geschichte des hl. Laurentius (ebenda). Um die Wende zum 12. Jahrhundert ist das mit der von Englein umgebenen Gottesmutter und den Darstellungen der Verkündigung, Heimsuchung, An-

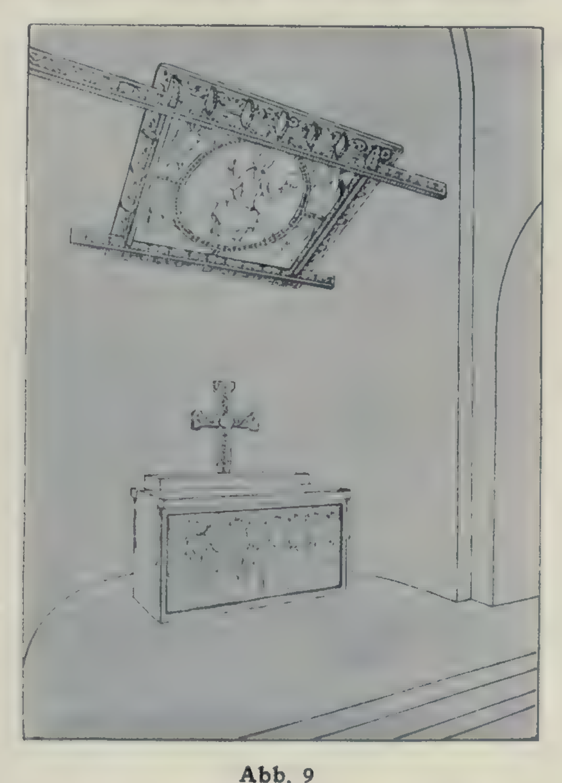


Abb. 9
Ideale Rekonstruktion des Ciborium und Altares von Sant Sadurní de Tabèrnoles (nach Puig y Cadafalch).

betung der Könige und Flucht nach Ägypten entstanden. Leider sehr zerstört ist das Frontal mit Szenen aus dem Marienleben im Museum zu Barcelona (Vich). Höchst amüsant ist das wohl schon dem 12. Jahrhundert angehörende Frontal mit der thronenden Gottesmutter (die Mandorla wird von Engeln gehalten) und der Geschichte der hl. Margarete (Vich).

Ziemlich früh scheint noch der Pantokrator mit den neun Heiligenpaaren und der Mantelspende des hl. Martin von Tours im Museum zu Barcelona zu sein. Das Stück dürfte kaum später als zu Beginn des 12. Jahrhunderts entstanden sein. In der gleichen Werkstatt ist vielleicht das Frontal mit dem thronenden Christus, den Aposteln und Maria (ebenda) ausgeführt worden mit der eigenartigen Anordnung in zwei als Pyramiden komponierten Gruppen zu je sieben Figuren (Abb. 10). Weniger gelungen ist das aus dem gleichen Kreis stammende Frontal mit Christus und den zwölf Aposteln in der Sammlung Barnola in Barcelona.

Mit dem Autor der Wandmalereien von S. Climent zu Tahul möchten wir vor allem wegen der Verwandtschaft in der Zeichnung das Antependium in Zusammenhang bringen, das die Theotokos, die Anbetung der Könige, Christi Einzug in Jerusalem und sechs Prophetengestalten zeigt (Vich).

Gewisse Verwandtschaft mit dem zuerst genannten Frontal mit der Geschichte des hl. Martin besitzt das mit Szenen aus dem Leben des hl. Andreas (Abb. 11), es ist jedoch in vielen Punkten weiter fortgeschritten. Interessant sind die an ägyptische Gestalten erinnernden geflügelten Wesen mit den Attributen der



Abb. 10.
Christus mit den Jüngern. Frontal.
12. Jahrh. Barcelona. Museum.

Evangelisten, menschliche Körper mit Adler-, Löwen- und Stierkopf, die den thronenden Christus umgeben. Eigenartig ist die etwas schachbrettartige Musterung des Hintergrundes auf den vier amüsanten Szenen der Heiligenlegende. Wohl von der gleichen Hand stammt der große „Retablo" im Museum von Solsona mit Adam und Eva beim Sündenfall (ergötzlich, wie der zögernd überlegende Adam mit der Rechten seinen Bart hält); Gefangennahme Christi und Kreuzabnahme, Heimsuchung (hier wie bei verschiedenen anderen Szenen wieder der Schachbrettgrund), Geburt Christi, Einzug in Jerusalem und Anbetung der Könige. Jedenfalls ist dieses Stück vor dem Andreasfrontal entstanden. Vielleicht darf man annehmen, daß die drei hier in Zusammenhang gebrachten Stücke zum mindesten aus einem Atelier stammen, das vom 11. ins 12. Jahrhundert hinüberreicht.

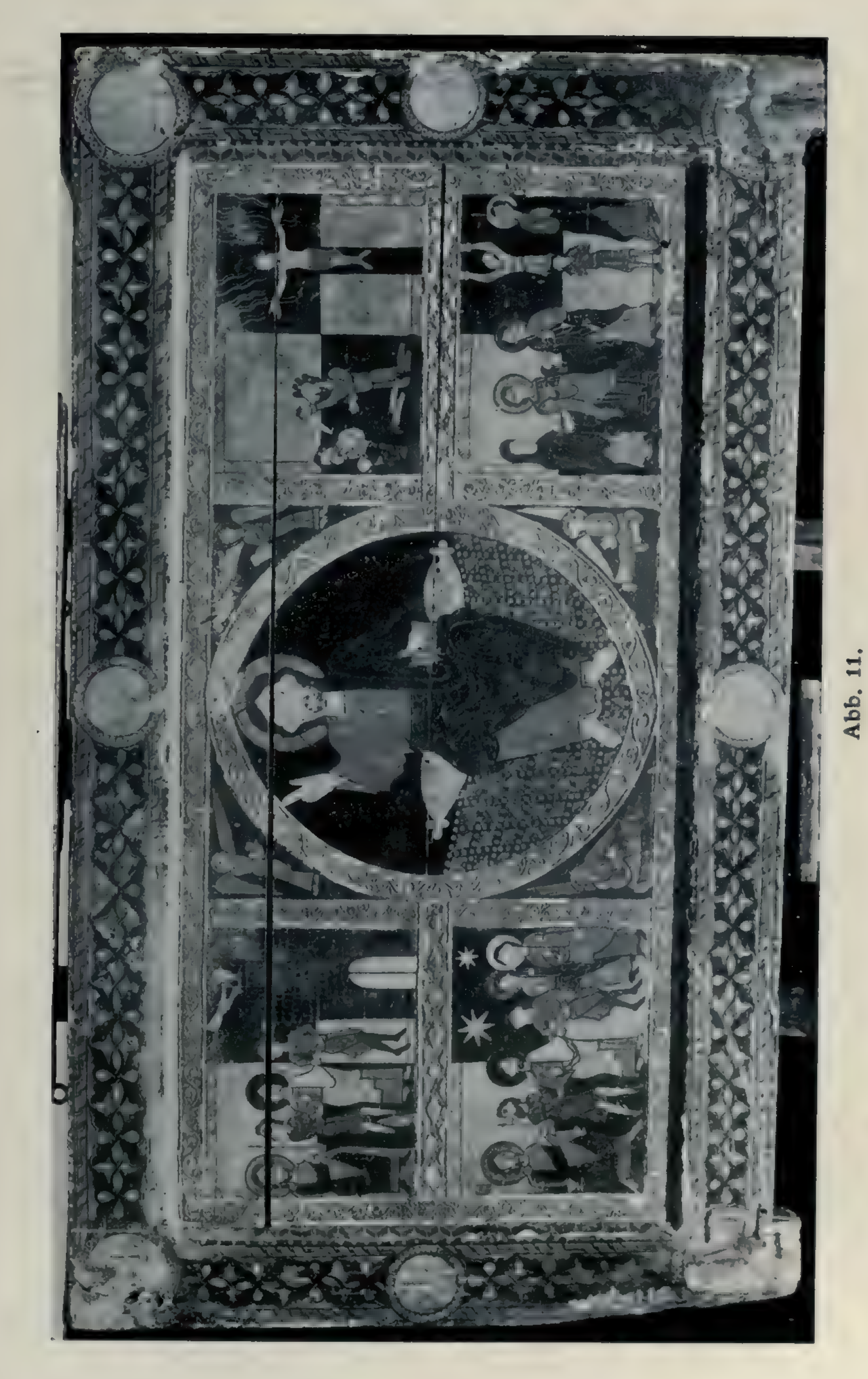
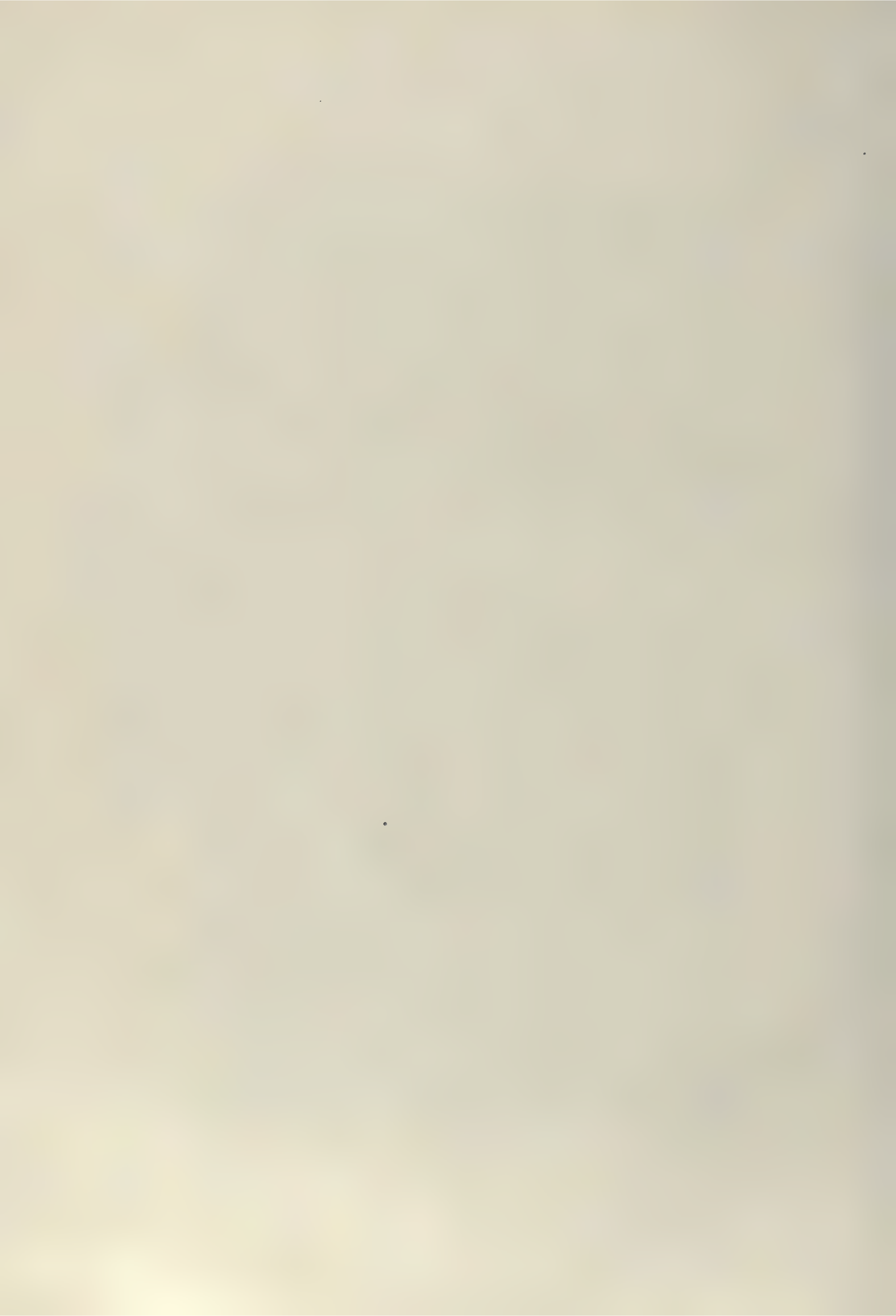


Abb. 11.
Salvator mundi mit vier Szenen aus der Geschichte des hl. Andreas. 12. Jahrh. Vich. Bischöfl. Museum.



Künstlerisch im allerengsten Zusammenhang mit diesen Frontalen steht der hochinteressante sogenannte Tapiz de la Apocalipsis, jener große, dem 12. Jahrhundert angehörende Gobelin in der Kathedrale zu Gerona mit dem bartlosen Erlöser in der Mitte der eigenartigen Darstellung der Erschaffung der Welt und der Wiedergabe der vier Winde sowie des Tierkreises.

Ende des 12. Jahrhunderts macht sich in Zeichnung und Farbe ein starker Einfluß byzantinischer Kunst bemerkbar, so in dem Frontal mit der Geschichte des S. Sernin von Toulouse und in einem eleganten Marienfrontal aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts im Museum von Barcelona. Höchst interessant ist das Retablofragment im Museum von Vich, das die Weisheit, umgeben von den Gaben des hl. Geistes, zeigt. Die byzantinische Note verschwindet wiederum gegen Ende des 13. Jahrhunderts; es kommen wieder die lebhaften Farben und die dicken Konturen, so in den Gestalten der Hln. Petrus und Paulus in Vich.

Von außerordentlicher Eleganz und bemerkenswerter Farbenzartheit ist die dem ausgehenden 13. Jahrhundert angehörige Kreuzigung mit symbolischen Figuren, Propheten, Bischöfen und geistlichem Stifter in Pamplona.

Das späteste bemerkenswerte Stück, das zu dieser Gruppe gehört, ist das bereits im 14. Jahrhundert entstandene Dominikusfrontal mit dem Heiligen in der Mitte und je sechs Szenen aus seinem Leben auf beiden Seiten im Museo Municipal zu Barcelona. Als Ersatz für die oft höchst prunkvollen Ciborien wurden mehrfach große Tafeln verwertet, die schräg wie Dächer über zwei an der Apsidenwand befestigten, reich verzierten Leisten über dem Altar angebracht waren. Der Stil der Malereien dieser Tafeln ist ganz der, wie ihn uns die Frontale zeigen. Im Museum zu Vich sieht man ein solches Stück, vielleicht noch vom Ausgang des 11. Jahrhunderts, im Museum zu Barcelona ein anderes, das aus S. Sadurni de Tabèrnoles stammt, das wohl dem späten 13. Jahrhundert angehört, mit dem thronenden Salvator mundi (Abb. 19).

2. ARAGON.

In Aragon haben sich aus den frühromanischen Zeiten keine künstlerischen Spuren auf dem Gebiete der Malerei mehr erhalten. Die frühesten Malereien, die uns dort bekannt sind, finden wir in der Ermita de S. Baudelio bei Casillas de Berlanga in der Provinz Soria. Sie gehören dem 12. Jahrhundert an, sind in Tempera ausgeführt und leider schlecht erhalten. Man sieht Szenen aus dem Leben Jesu, ferner einige Jagdszenen, die vielleicht auf die Gründung der Ermita Bezug haben. Neben einer „Hirschjagd“ erkennt man noch einen großen Elefanten mit einem Turm auf dem Rücken, sowie einen braunen Bären (Abb. 12). Eine Wand ist noch teilweise mit einem Ornamentteppich geschmückt, dessen Motiv ein Adler in Medaillonform bildet.

Die bedeutendsten spätromanischen Wandmalereien in Aragon sind die in der Apsis der 1188 gegründeten Klosterkirche S. Juan de Jerusalen bei Villanueva de Sijena. Von breiten Mäanderbändern eingefaßt sieht man überlebensgroße Darstellungen der „Grablegung“, „Beweinung“, Erscheinung Christi an Petrus“ und „Anbetung der Könige“. Schwache Reste von Malereien sieht man am Wandgrab der Gründerin des genannten Klosters, der Königin Sancha von Kastilien, Gemahlin Königs Alfons II. von Aragon. Man erkennt da noch eine „hl. Jungfrau als Himmelskönigin von Engeln umgeben“. Diese Malereien der Kirchenapsis fallen besonders durch die Eleganz ihrer Zeichnung auf.

Wichtiger noch als diese Stücke sind die sicher dem vollen 13. Jahrhundert angehörenden umfangreichen Malereien an den Wänden und den fünf die Decke tragenden Bögen des alten Kapitelsaals im gleichen Kloster von Sijena. Die 13 Wandgemälde geben Szenen aus dem Marienleben sowie aus dem Leben und Leiden Christi wieder, die der 20 Bogenzwickel altbiblische Szenen, die Geschichte Adams und Noahs, Auszug aus Ägypten, die Ägypter ertrinken im



Abb. 12.
Wandmalereien des 12. Jahrhunderts in der Ermita S. Baudelio bei Casillas de Berlanga.

Roten Meer, Übergabe des Gesetzes am Berg Sinai und Übergabe der Herrschaft an Josua. Die Innenflächen der Bögen, die die Vorfahren Christi als Halbfiguren zeigen, sind leider sehr stark übermalt. Die Einordnung der Szenen in die Zwickel ist fast durchwegs sehr geschickt. Die Aktdarstellung ist für jene Zeit eigentlich recht gelungen; höchst charakteristisch die Stilisierung der Bäume bei der Wiedergabe des Paradieses. Reizvoll ist die Darstellung, wie ein Engel Adam in der Feldarbeit unterweist und wie Adam den Boden bestellt und Eva von ihren Kindlein umgeben die Spindel handhabt. Ausgezeichnet ist die Ornamentik, hier steht der Meister auf voller Höhe. Er war ein höchst bedeutender Künstler, der eine tüchtige Zeichengabe,

ein treffliches Erzählertalent besaß und seinen Darstellungen Kraft und Würde zu verleihen wußte.

Von den Wandmalereien hinter dem Hochaltar der Kathedrale von Tudela sind leider nur noch geringe Reste erhalten, ebenso sind die Wandgemälde im Hauptschiff der romanischen Kirche S. Pedro el viejo zu Huesca fast ganz zerstört; nur im zweiten Joch auf der Evangelienseite kann man zur Not noch einige Wunderszenen erkennen.



Abb. 13.
Kastilischer Meister vom Ausgang des 12. Jahrh.: Die Heiligen Marta und Obdulia Toledo, El Cristo de la Luz.

Wohl dem frühen 14. Jahrhundert gehört der höchst merkwürdige Altar in der alten Klosterkirche des hl. Millan zu S. Millan de la Cogolla an: zwei große Flügel, die in einer Reihe von Streifen in konturnierender Weise das Leben der hl. Jungfrau und das des hl. Millan erzählen. Das Altarwerk ist oben verkürzt, es fehlen die ersten Szenen des Marienlebens. Das Ganze macht einen etwas zurückgebliebenen Eindruck und ist anscheinend die wackere Arbeit eines kunstbeflissenen Klosterbruders.

3. KASTILIEN.

In Kastilien hat sich außerordentlich wenig an romanischen Malereien erhalten. Zu nennen sind hier die mehr kulturhistorisch interessanten als künstlerisch wertvollen, etwas plumpen Heiligengestalten in der Ermita del Cristo de

la Luz in Toledo, die zu Ausgang des 12. Jahrhunders entstanden sind. Die weiblichen einzelnen Gestalten, zum Teil in Orantenstellung, dürften als die Heiligen Leocadia, Casilda, Obdulia Marta und Eulalia (Abb. 13) zu deuten sein; der



Abb. 14.

Thronender Christus umgeben von den Evangelistensymbolen. Romanische Deckenmalerei. Leon. Colegiata de S. Isidoro, Pantheon.

Mönch in rotem Pluviale mit dem Bischofskreuz vielleicht als Bischof Bernhard, Toledos erster Kirchenfürst nach der Wiedereroberung der Stadt durch die Christen.

Unter Alfons dem Weisen, zu Ausgang des 13. Jahrhunderts, ist das Reliquiar des Schutzheiligen von Madrid S. Isidro Labrador entstanden, das heute im

Madrider erzbischöflichen Palais aufbewahrt wird. Es hat im Lauf der Zeiten außerordentlich stark gelitten. Ein übermäßig großes Kunstwerk ist es nicht. In Form und Einteilung erinnert es an den Sarkophag der Doña Berenguela im Kloster Las Huelgas bei Burgos.

Etwas später zu datieren wie die Madrider arca ist das stark zerstörte, schlecht restaurierte Fresko mit einer Darstellung der „Nuestra Señora de la flor des lis“ (Lilienmadonna), das aus Na. Señora de la Almudena zu den Monja del Sacramento in Madrid überführt worden ist.

In weiteren Kreisen, wo die grandiosen katalonischen Wandgemälde noch unbekannt sind, gelten nach wie vor die Wand- und Deckenmalereien im Pantheon de los Reyes der Colegiata de S. Isidoro zu Leon als die hervorragendsten romanischen Malereien in Spanien. Unter den Wandgemälden sind die „Verkündigung“ und der „Calvario“ noch gut zu erkennen. Die Decke, die von zwei Säulen getragen wird, zeigt sechs Darstellungen: die Apokalypse, die Geschichte Josefs, den thronenden Christus (Abb. 14), das „Abendmahl“, die „Verkündigung an die Hirten“ und den „Bethlehemischen Kindermord“. Neben dem „Abendmahl“, gegenüber dem Hahn der Verleugnung Petri, ist der Stifter, der echanson Martial, mit einer Tasse in der Hand dargestellt.

Wie es scheint, sind die Malereien zu Anfang des 13. Jahrhunderts in Tempera ausgeführt. Trotz verschiedener, etwas „byzantinisierender“ Gestalten macht das Ganze den Eindruck, als habe der Künstler sein Werk in Anlehnung an spätrömische, frühchristliche Dekorationskunst geschaffen. Sein Realismus, den man schon in den großen Gemälden mehrfach verspürt, kommt vor allem in den Genrebildern eines Zwischenbogens zur Geltung mit der Darstellung der Beschäftigung des Menschen in den zwölf Monaten des Jahres. Die übrigen Zwischenbogen sind mit rein ornamentaler Malerei ausgeschmückt.

Aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammen die Wandmalereien in der Kirche von Celon in Asturien. Die „Kreuzigung“ mit einem Blick auf Jerusalem ist sehr zerstört, besser erhalten sind die Gestalten von Adam und Eva sowie die Verkündigung, eine Reihe von Passionsszenen und die „Marienkrönung“. Am interessantesten aber ist die Gestalt des Todes, der gleich einer bräunlichen Gliederpuppe gebildet den Mund grinsend verzieht und mit der Linken den Bogen spannt. Sein Opfer, in dem man einen Juden zu sehen glaubt, ein Mann mit einem Sack in langem, braunem Gewand und weißem Kopftuch, ist vom Pfeil des Todes in die Lunge getroffen, steht aber ruhig da. Das Kolorit der Malereien ist kalt, blau herrscht ziemlich stark vor. Ähnliche Wandgemälde soll die Kirche Sa. Maria in Berducedo bergen.

Sehr interessant ist der Wandschmuck der Apsis von Sa. Maria zu Mellid. Die untere Partie zeigt in zwei Gruppen die Apostel. Die obere ist später entstanden und trägt rein gotischen Charakter. Zwischen Seraphinengruppen erblickt man die heilige Dreifaltigkeit.

Die alte Kathedrale von Salamanca birgt, wie hier gleich angefügt sei, eine ganze Reihe höchst wichtiger gotischer Wandmalereien. Da sind zunächst die in Altarform in der Martinskapelle zu nennen (4.30 × 2.88), mit Engeln, Propheten, Joachim und Anna und dem „Calvario“ bezeichnet: Esta obra fiso Anton Sanchz de Segob . . . a era de mil e . . . Ob diese Temperamalereien wirklich 1262 entstanden sind, wie Gomez Moreno will, möchte ich nicht so bestimmt behaupten, sie machen eigentlich einen um wenige Jahrzehnte späteren Eindruck. Am wichtigsten hier ist natürlich die durch die Inschrift festgestellte Tatsache,

daß ein Künstler aus Segovia damals in Salamanca tätig war. Wir wissen übrigens aus Dokumenten, daß 1240 in Salamanca ein Maler Dominicus Garcia lebte, und haben Nachricht von einem Maler „Don Miguel“ aus dem Jahre 1313.

Etwas gewagt scheint es mir auch, die Malereien der Deckensegmente am Grab der Doña Elena im Kreuzgang der Catedral vieja um 1272 zu datieren, weil das Monument aus jener Zeit stammt. Man würde sie unbefangen dem Stil nach eher 100 Jahre später datieren! Dargestellt ist die „Anbetung der Könige“, in vier Stücken auf die einzelnen Segmente verteilt.

II. DIE SPANISCHE MALEREI VON 1300—1540.

A. DER OSTEN (GROSSARAGON).

1. DIE KATALONISCHE MALEREI DES 14. JAHRHUNDERTS.

Gerade wie die romanische Malerei hat auch die katalonische Trecentokunst erst in allerjüngster Zeit ihre Auferstehung feiern können. Die Überraschungen, die hier dem Kunstfreund und -historiker beschieden waren, übertrafen fast



Abb. 15.
Ferrer Bassa: Wandmalereien in der ehem. Michaelskapelle im Kloster zu Pedralbes.

noch die anderen. Künstler und Handwerker werden ans Tageslicht hervorgezogen, von deren Existenz man bis vor kurzem noch keine Ahnung hatte. So ist nun vor uns die Persönlichkeit des Ferrer Bassa wiedererstanden, den wir als Hauptvertreter der Giottoschule in Katalonien anzusehen haben.

Ehe wir uns diesem Meister zuwenden, sei einiger Künstler Erwähnung getan, die zu Anfang des 14. Jahrhunderts in Katalonien wirkten. Da ist vor allem die Malerfamilie del Santa Creu (Crou). 1308 wird Joan Crou erwähnt, Sohn des Guillem und Vater der 1321 nachweisbaren Pere und Bernat. Sie waren damals Zeugen zusammen mit den seit Ende des 13. Jahrhunderts in Katalonien nachweisbaren Malern Jaume Bertoli, Jaume Torrella und Bar-

tolomé Emfós. Dieser Emfós stammte aus Brügge. Er ist von 1309—31 in Barcelona tätig gewesen. Von seinen drei Söhnen wurde Bartolomeu Emfos gleichfalls Maler. Bernat de Costa wird 1301 genannt, Pere de Olivera 1308, Berenguer Rossell und Jaume de Pla 1347, und Berenguer de Roca wird 1336 bis 1347 erwähnt.

Hier seien denn auch eine Reihe von katalonischen Malern genannt, die in



Abb. 16.
Ferrer Bassa: Die Verkündigung.
Pedralbes.

der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in dem jetzt französischen Perpignan wirkten, zum Teil dort geboren sind, so Guillem und Bartolomeu Camprodon (1330 - 61), Arnau Boas (1335—37), Bernat de Bellver (1334), ein Verwandter des schon erwähnten Bernat Crou, Jaume Canet (1328—34). Bernat Davi (1300—34), Guillem und Ramon Peraltes (der erste 1333—47 nachweisbar, Ramon vor 1350 gestorben), Pere Gras (1332), Guillem und Pere Fagalo (1337—38), endlich Jaume Rocha, der am 20. November 1343

den Auftrag zum Retablo für Sa. Maria del Carmen in Perpignan erhielt, der die hl. Jungfrau und Christus als Weltenrichter darzustellen hatte.

Den aus Lleida stammenden, schon im 13. Jahrhundert nachweisbaren Andreu de la Torre finden wir 1307 mit einer Malerei über dem Grabmal des verstorbenen Königs im Kloster S. Creus beschäftigt, die im Mai d. J. vollendet war.

Nun aber zu unserem Ferrer Bassa! Sein Geburtsjahr dürfen wir ungefähr



Abb. 17.
Ferrer Bassa: Die Anbetung der heiligen drei Könige.
Pedralbes.

in das Lustrum 1285—1290 setzen; gestorben ist er gegen Ende 1348. Dieser Maler holdseliger Madonnen ist in seiner Jugend ein ganz unglaublicher Don Juan gewesen, und wenn er bei seinen gewagten Liebesaffären straflos ausging, so hatte er das zweimal der Fürsprache der Königin Maria von Aragon, der Gattin Alfons IV., zu verdanken. Im März 1315 begnadigte der König „ad preces et instanciam . . . consorties nostre" den Bürger von Tortosa Ferrario de Baço, der in Tortosa nicht weniger als drei Jungfrauen vergewaltigt hatte; und

fünf Jahre später begnadigte er (19. 2. 1320) den Fferrario Bassa von Cesguynoles, der ein schweres Verbrechen begangen und deshalb verbannt und durch Einziehung seiner Güter in S. Martí Sasgaioles und Vilafranca bestraft worden war. Von Ferrers Sohn Arnaldo Bassa werden wir noch hören. Seine Tochter Maria verheiratete er Neujahr 1346 mit dem Bildhauer Jaume Castalleys (bekannt durch seine Apostelstatuen in Leida, Poblet und Tarragona. Er war auch Maler und betätigte sich in dieser Eigenschaft 1352 in der Palastkapelle der Königin Eleonore in Barcelona). Zeugen bei dem Abschluß des Ehekontrakts waren die Maler Roger und Vicenz aus Puig. Ferrer Bassa starb Ende 1348 über der Arbeit an einem Retablo mit der Geschichte des hl. Franziskus, den der Abt des Minoritenklosters von Valencia bei ihm bestellt hatte. Einige Tafeln waren bereits vollendet. Die Regelung der Bezahlung an die Erben wurde durch eine königliche Verordnung vom 26. Januar 1349 festgelegt.

Ferrer Bassa stand im Dienst des Königs. Im September 1316 wurde er beauftragt, nach Lleida die Retablen zu schicken, die er für die dortige Schloßkapelle gemalt hatte. (Am 28. Juni 1324 quittierte er Bernat de Fonollar die Bezahlung der Malereien in zwei Kapellen zu Sitges, 300 Sous, ferner den Empfang von 30 Sous für zwei Kruzifixdarstellungen.) Am 9. August 1333 erteilte ihm Alfons IV. aus Montalbo den Befehl, die Fertigstellung der Iluminierung des Codex „Usatges de Barcelona y Costums de Catalunya" zu beschleunigen; am 15. Februar des nächsten Jahres wurde ihm ein Teil der Arbeit bezahlt, die erst 1339 ganz vollendet war. 1339—1342 führte er im Auftrag des Königs zwei „pulcherrima retabularia" für die Kapelle in der Aljaferia zu Zaragoza aus, einen Marien- und einen Martinsaltar. Am 10. Februar 1344 wurde ihm von König Pedro IV. für die Burgkapelle zu Perpignan als erstes der für diese Schloßkapelle bestimmten Altarwerke das Retablo in Auftrag gegeben, das die Geschichte des hl. Kreuzes behandeln sollte, und im Oktober des gleichen Jahres der Altar der Palastkapelle in Barcelona (Real Capilla de Sa. Agueda) mit Christus und Maria. Vor diesen Arbeiten hatte er 1341 in Barcelona einige Arbeiten für die Casa de Moncada angefangen; 10 Tafeln für Retablo der Peterskapelle, vier für einen Johannesaltar und vier Tafeln für einen Paulusaltar.

Von all den genannten Arbeiten Bassas ist uns nichts mehr erhalten. Das einzige Werk, das uns ihn in seiner ganzen Art voll erkennen läßt, sind die Wandmalereien in der Kapelle S. Miguel del Claustre im Kloster zu Pedralbes bei Barcelona.

Im August 1343 schloß Ferrer Bassa mit der Äbtissin einen Vertrag, die Michaelskapelle beim großen Kreuzgang mit Darstellungen der sieben Freuden Mariä, sieben Passionsszenen und den Gestalten der Heiligen Michael, Johannes d. T., Jakobus, Franziskus, Clemens, Eulalia, Katharina, Antonius von Padua zu schmücken. Diese Arbeit wurde jedoch erst nach Ostern 1345 in Angriff genommen und war am 23. November des nächsten Jahres bereits vollendet. Entgegen den ursprünglich ausbedungenen sieben Passionsszenen sieht man acht und statt der acht Heiligengestalten zählt man heute noch zwölf. Die verhältnismäßig gute Erhaltung dieser Wandmalereien (Abb. 15) erklärt sich leicht dadurch, daß die betreffende Kapelle Jahrhunderte lang als Aufbewahrungsraum für Gewänder diente und die Mauern durch große Schränke verdeckt waren. Es scheinen aber zu Anfang des 16. Jahrhunderts einige Restaurierungen vorgenommen worden zu sein.

Diese Wandmalereien sind die frühesten und zugleich bedeutendsten Arbeiten der durch Giotto und seine Schule beeinflußten spanischen Malerei. Wir müssen annehmen, daß Ferrer Bassa selbst in Italien gewesen, dort seine künstlerische Ausbildung erhalten hat. Im ganzen genommen wirkt Ferrer Bassa herber und auch etwas derber als seine italienischen Vorbilder, sein spanischer Realismus macht sich überall mehr oder weniger geltend. Bei allem Anklang an die italienische Kunst ist seine Art doch durchaus selbständig. Charakte-



Abb. 18.
Ferrer Bassa: Golgatha. Pedralbes.

ristisch für ihn sind die etwas zusammengekniffenen, leicht schielenden Augen, die etwas eingedrückte Nase, die im Profil gesehenen Vordergrundsfiguren mit den stark aufwärts gerichteten Köpfen, das Motiv des übergreifenden Armes, besonders deutlich bei der Golgathaszene, wo die beiden Römer diese Bewegung nebeneinanderstehend wiederholen. Packend durch ihren Realismus ist die Verkündigung (Abb. 16), der heranschwebende Engel wie die erstaunt und fast erschreckt zurückfahrende Maria. Die „Geburt Christi" mit der Verkündigung an die Hirten interessiert durch die von Giotto übernommene Gestalt des sitzend schlafenden Joseph, die Anbetung der Könige (Abb. 17) ist eine freie Umbildung einer Giottoschen Komposition. Die Gefangennahme, Verspottung sind recht gelungen, nament-

lich die Gefangennahme, die zu den besten Stücken des Zyklus gehört; weniger die Kreuzschleppung; dafür ist wieder die Golgathaszene von nicht unbeträchtlicher Wirkung (Abb. 18) und geradezu ausgezeichnet, durch ihren Realismus verblüffend die „Kreuzabnahme". Beweinung und Grablegung sind gut komponiert, wirken aber im Ausdruck leicht karikaturenhaft. Von einer schlichten Größe ist die erhaben und ergreifend wirkende Szene der drei Marien am Grab. Höchste Anschaulichkeit der Darstellung verbindet sich hier mit wirklicher Monumentalität. Hier ist Bassa seinem italienischen Vorbild innerlich am nächsten gekommen. Die Verklärung zeigt eine sorgsame, symmetrischfeierliche Komposition, Christus erscheint hier als segenspendender Erlöser. Etwas trocken wirkt die „Ausgießung des hl. Geistes". Sehr anmutig ist die Marienkrönung, sowie die thronende Madonna mit dem Christkind und zahlreichen Engeln, diese beiden Darstellungen möchten nicht zu den gelungensten der Serie zählen. Sie verdienen aber besondere Beachtung deswegen, weil man hier weniger an den Kreis Giottos als an sienesische Meister erinnert wird. Hier tritt uns zum erstenmal in der katalonischen Kunst der sienesische Einfluß, der später so bedeutungsvoll für die Entwicklung der katalonischen Malerei werden sollte, greifbar entgegen. Die beiden Darstellungen halten im Stil, wenn man so sagen darf, die Mitte zwischen der noch etwas byzantinisierenden Art des Duccio und dem holseligen Stil, dem melodiösen Linienschwung des Simone Martini. Wir dürfen mit Bestimmtheit annehmen, daß Ferrer Bassa seine Kenntnis der sienesischen Kunst sich ebenso wie die der eigentlichen Giottoschule auf italienischem Boden angeeignet hat, nicht etwa in Avignon, wohin der sienesische Hauptmeister erst übersiedelte, als Ferrer Bassa bereits seinem Lebensabend zuschritt. Ein gewisses Gegenstück in dieser Hinsicht zu Ferrer Bassa ist der geistliche Maler Ramon des Poal aus Manresa, der 1334 das Privilegienbuch von Mallorca iluminierte, d. h. in diesem Jahre dieses von ihm geschriebene und mit Miniaturen geschmückte Werk zum Abschluß brachte. Er wie die Autoren der beiden großen Altarwerke mit stehenden Heiligen und kleinen Legendenszenen im archäologischen Museum zu Palma und in der Sakristei der dortigen Kathedrale haben ihre ganz vom künstlerischen Geist der sienesischen Malerei durchtränkten Werke geschaffen, noch ehe die sienesische Schule ihre so bedeutungsvolle Kolonie in Avignon gegründet hatte. Die Einzelgestalten der verschiedenen männlichen und weiblichen Heiligen wirken teilweise höchst monumental. Dabei eignet ihnen zum Teil eine große Anmut, wie der graziös bewegten Elisabeth, und eine seltsame Feierlichkeit, die zusammen mit dem Kolorit (vor allem bei dem hl. Michael) wiederholt an Gestalten des Ambrogio Lorenzetti gemahnt. Die Ausschmückung des großen Arkadenbogens der Kapelle zeigt in Pflanzenornamentbändern Medaillons mit christlichen Symbolen und Engelsgestalten mit den Leidenswerkzeugen, sowie endlich Christus selbst, in der Mandorla thronend.

So interessant und so bedeutungsvoll für die spanische Kunst des Trecento das Schaffen Ferrer Bassas ist, so bemerkenswert sein Realismus, so tüchtig seine Kompositionen auch sein mögen — er ist und bleibt doch, das darf man sich keinen Augenblick verhehlen, an italienischen Meistern gemessen, bei all seinem Talent nur ein Meister zweiten Ranges; und man würde den Künstler doch nicht ganz richtig charakterisieren, wollte man ihn etwa den spanischen Simone Martini nennen.

Nicht mehr erhalten ist leider die Malerei, die Ferrers Sohn, Arnau Bassa, laut Kontrakt vom 15. Mai 1348 in der Klosterkirche von Pedralbes ausführte,

einen sogenannten „Baum Abrahams", der die eine Wand bis zur Decke schmückte.

Ebensowenig wie von diesem Künstler haben sich von nachfolgenden, vornehmlich in der alten Grafschaft Rosselló in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts tätigen Meistern ein authentisches Werk erhalten: Guillen Amblart (1348—67), Guillen Manresa (1362), Pere Banau (1364), Joan Gras (1349



Abb. 19.
Jaume Serra: Die Auferstehung Christi mit dem Stifter Fray Martin de Alpartil.
Zaragoza, Kloster zum hl. Grab.

bis 76, vielleicht ein Sohn des weiter oben erwähnten Pere Gras?), Francesco Masanet (1351—72), Pere Cugunga (1350—72), Guillem Girona (1358); Jaume de Feu (= Ferrer, 1349), verheiratet mit der Tochter des Malers Pere de Puig und vielleicht Vater des Ramon de Feu, der 1372—1421 als ein vor allem vom Domkapitel zu Barcelona vielbeschäftigter Maler nachweisbar, eine nicht unbedeutende Rolle gespielt zu haben scheint. R. de Caules, P. Dercanja, P. de Vallebriga und Gerau Gener, alle 1360 erwähnt, der letztgenannte wohl identisch mit dem 1407 als Maler tätigen Gerau Janer.

Die einzigen katalanischen Künstler aus jener Zeit, von denen wir uns wirklich ein richtiges Bild machen können, sind die Brüder Jaume, Pere und Joan Serra. Der älteste der Brüder war Jaume. Er malte im Auftrag des Kanonikus und Schatzmeisters des Erzbischofs von Zaragoza, Fray Martin de Alpartil (gest. Mai 1362), wie aus dessen Testament vom 24. Juni 1361 hervorgeht, das Retablo seiner Grabstätte im unteren Chor des Monasterio de las dueñas de Santo Sepulcro in Zaragoza um 300 aragonesische Florinen. Das Altarwerk zeigt uns anmutige Szenen aus dem Marienleben, besonders zart die „Verkündigung" und der „Marientod", eine etwas matte Kreuzigung, eine trefflich komponierte, überaus geschlossen wirkende Grablegung, eine etwas archaistisch anmutende Auferstehung Christi mit anbetendem Stifter und ein alles andere als grimmig wirkendes „Jüngstes Gericht" mit dem Stifter an erster Stelle unter den selig Auferstandenen.

Am 5. Februar 1363 unterzeichnete Jaume Serra zusammen mit seinem Bruder Pere einen Vertrag mit der Allerheiligenbruderschaft von Manresa, worin sich die beiden verpflichteten, nach dem Muster des Altars mit der Trinität und den Jungfrauen in Manresa ein Altarwerk zu malen mit der Geschichte der Engel, Propheten, Märtyrer, Jungfrauen, Krönung Mariä und sieben Passionsszenen am Sockel.

Dieses Altarwerk ist verschollen, ebenso jenes mit den sieben Freuden Mariä und Passionsszenen, das Jaume mit Unterstützung seines Bruders Pere, laut Vertrag vom 14. November 1368 mit der Äbtissin von Pedralbes, bis Ende 1370 für die Klosterkirche zu vollenden hatte. Das ist das letzte Mal, daß wir etwas von Jaume Serra hören. Sein jüngster Bruder Joan wird nur einmal 1376 kurz als Maler genannt. Der bedeutendste der drei Brüder war Pere. Mit ihm kommt das sienesische Element, das sich, wie wir sahen, bereits in den Schöpfungen des Ferrer Bassa bemerkbar macht, in der katalanischen Malerei zunächst schüchtern, dann mehr und mehr zur Geltung, bis es unter seinem Nachfolger Luis Borassa die Oberhand gewinnt.

Das Eindringen des sienesischen Stils in Katalonien konnte nicht schwerfallen, da die Katalonen mit den Sienesen die Weichheit der Empfindung, die Vorliebe für eleganten Linienschwung und lichte, klarleuchtende Farben teilten. Es sei daher auch nicht behauptet, daß die katalanische Kunst des ausgehenden Trecento und beginnenden Quattrocento lediglich durch sienesische Einflüsse bestimmt worden ist, denn durch die ganze Veranlagung bei den katalanischen Künstlern war der Anstoß zu dieser Entwicklung schon von vornherein ebenso gegeben wie bei den Sienesen. Es liegen hier die Dinge nicht unähnlich wie bei den Kölner Meistern jener Zeit. Auf eine gewisse Verwandtschaft der katalanischen Malerei mit der Kölner Schule ist schon mehrfach hingewiesen worden. Wir werden im 15. Jahrhundert eine ganze Anzahl von deutschen Künstlern in Katalonien tätig finden, die zum Teil durch ihren Stil die herrschende Kunstrichtung wohl nur noch verstärkt haben mögen.

Um von Siena beinflußt zu werden, brauchten die katalanischen Meister der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts weder nach Italien gehen, wie es noch Ferrer Bassa tat, noch brauchten sie zu warten, bis König Martin, der 1397 von Sizilien kam, der Kathedrale von Barcelona 1403 ein sienesisches Madonnenbild schenkte: Im benachbarten Südfrankreich in Avignon, wo Simone Martini seine letzten Lebensjahre zubrachte, wo unter Papst Clemens VI (1943 1352) Künstler wie Pedro da Viterbo und der aus Siena stammende Giovanni di Luca



Abb. 20.
Pere Serra: Heiliggeistretablo.
Manresa, Kathedrale.

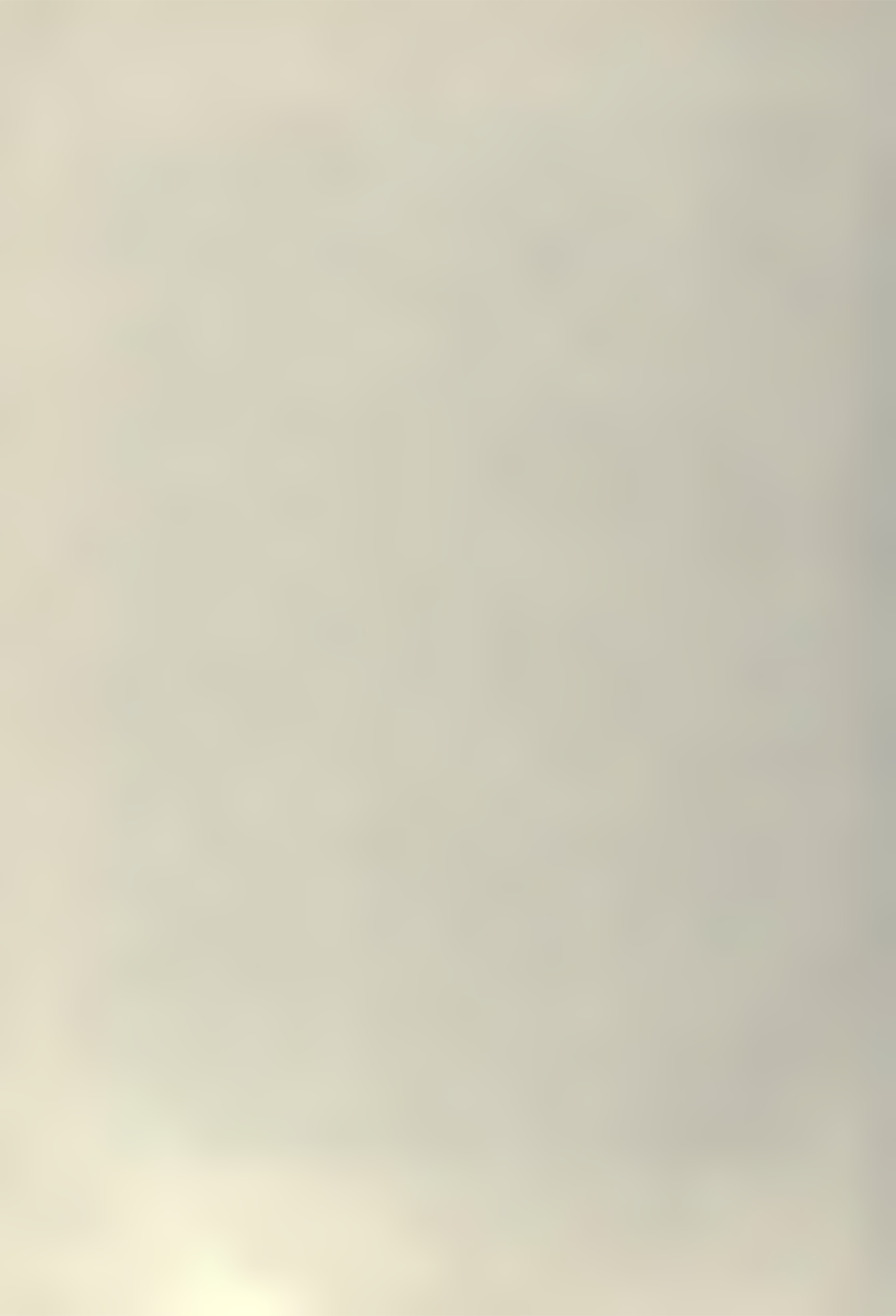
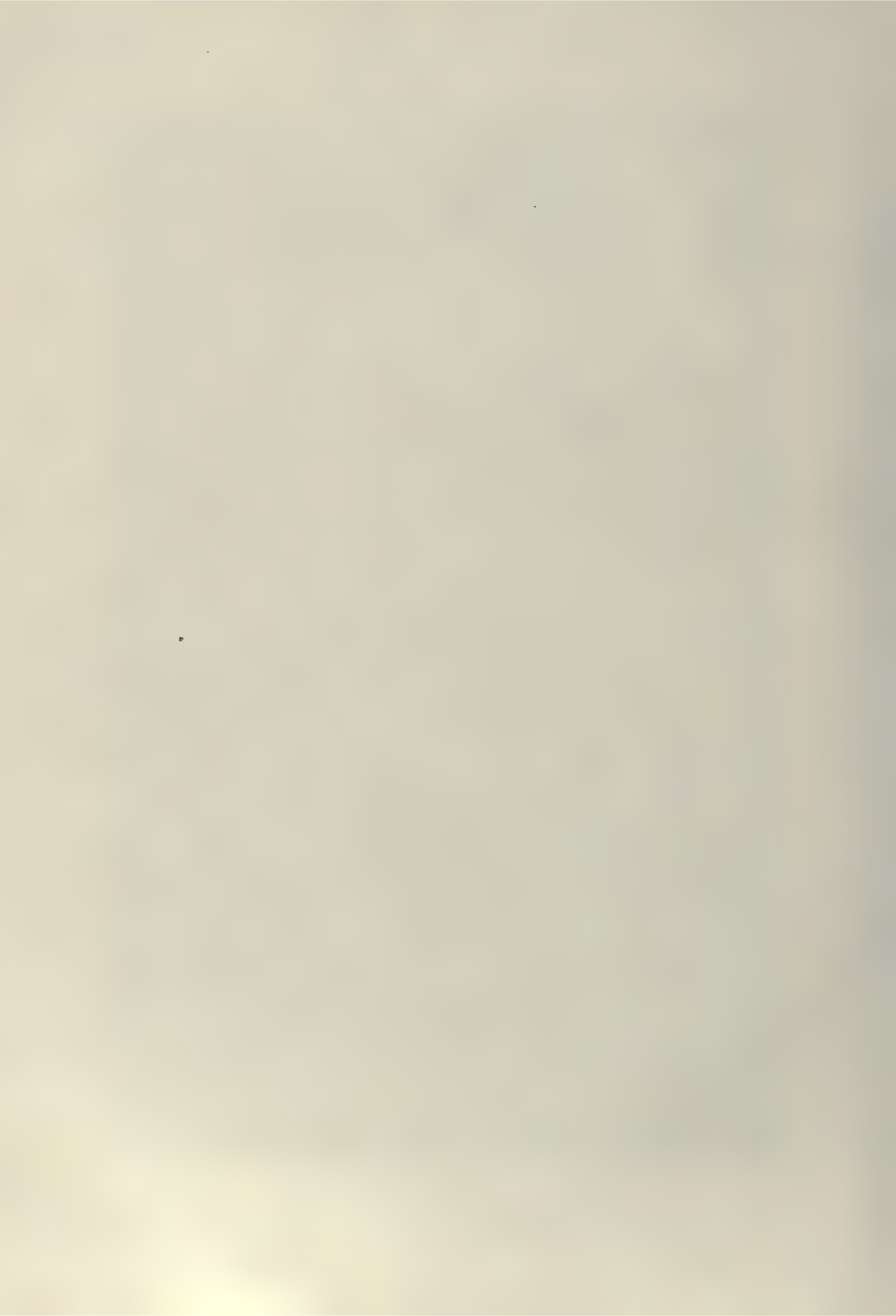




Abb. 21.

Pere Serra: Die Ausgießung des hl. Geistes.
Manresa, Kathedrale.



tätig waren — dort fanden die katalanischen Maler italienische, sienische Vorbilder genug. Und es steht außer jeder Frage, daß sie diese Vorbilder auch wirklich aufgesucht und benutzt haben.

Als Frühwerke des Pere Serra dürfen wir vier Tafeln mit Passionsszenen in der Rosenkranzkapelle der Kirche So. Sepulcro zu Zaragoza betrachten (ca. 50 cm × 50 cm) mit „Ölberg" und „Verrat an die Priester", „Judaskuß" und „Gefangennahme", „Grablegung" und „Auferstehung", „Niederstieg zur Hölle" und „die Marien am Grab des Herrn". Die „Grablegung" ist nichts anderes als eine Kopie der jetzt im Berliner Kaiser Friedrich-Museum befindlichen Darstellung, die Simone Martini einst in Avignon geschaffen hat. Gleichfalls ein Frühwerk Peres ist die Madonna mit dem Christkind an der Brust und dem König Heinrich I. von Trastamara und seiner Familie zu Füßen, eine um 1373 als ex voto Heinrichs für seine glückliche Errettung nach der Schlacht von Najera in die Kirche von Tovet gestiftete Tafel, jetzt bei D. Roman Vicente in Zaragoza. Der Madonnentyp wie die Typen der genannten Passionsszenen finden sich fast genau in dem großen Pfingstaltar Peres zu Manresa von 1393 wieder. Im ganzen wirkt die Arbeit etwas trocken. Interessant ist die Art wie der Künstler der Madonna die Brust in die Mitte gesetzt hat, ganz unnatürlich als ob sie nur eine Brust hätte. Sehr ähnlich dieser Madonna ist die der Sammlung Bosch zu Madrid mit einem Stifter zu Füßen (aus der Gegend von Lleida stammend). Eswas strenger, majestätischer sind die von Torvella de Mogsó und Penelles. Sie stammen gewiß nicht von Pere Serra, es ist aber auch höchst gewagt, sie Lorenzo Zaragoza zuschreiben zu wollen, wie es Sanpere y Miguel getan hat.

Wir besitzen nämlich von Lorenzo Zaragoza kein einziges authentisches Werk, was umso bedauerlicher ist, als dieser Meister zu den hervorragendsten Meistern dieser Zeit gezählt haben muß. Er stammte aus Zaragoza, ging frühzeitig nach Valencia, von wo er wegen des Krieges zwischen Pedro dem Grausamen und Heinrich von Trastamara um 1365 auswanderte, um nicht zu sagen nach San Mateau flüchtete. Dort schloß er im April 1365 mit Doña Beatrix, Gattin des Königlichen Schatzmeisters Benet d'Ulzinelles, einen Kontrakt für einen Marienaltar. Kurz darauf siedelte er nach Barcelona über. Am 23. Dezember 1366 hatte er im Auftrag der Königin einen dreiteiligen Nikolausaltar für die Minoritennonnen von Calatayud und einen dreiteiligen Katharinenaltar für die Nonnen von Teruel vollendet und wurde zur Anerkennung seiner Dienste am 20. Januar 1367 als Hofmaler der Königin dem Hofgesinde eingereiht. Am 3. Januar 1373 beauftragte Pedro III. ihn, „den besten Maler in Barcelona" ein Retablo zu prüfen, den sein Hofmaler Domingo Valls (Vayls) aus Tortosa für die Kirche von Albocacer gemalt und dazu angeblich schlechtes Gold und schlechte Farben verwendet hatte.

Die Valencianer Stadtväter setzten alles daran, diesen berühmten Mann wieder für sich zu gewinnen und versprachen ihm am 14. November 1374, ihm seine Übersiedelung zu vergüten und ihm 100 Florinen zum Ankauf eines Hauses in Valencia zu schenken. In den ersten Monaten des nächsten Jahres ließ Lorenzo sich das Geld in Valencia ausbezahlen, er scheint aber erst einige Zeit später, um die Wende 1376—77 endgültig übergesiedelt zu sein, denn noch am 13. Mai 1377 ersucht der König den inzwischen von Barcelona abgereisten Künstler das von ihm begonnene Retablo für den Altar der hl. Polonia in S. Lorenzo zu Zaragoza zu vollenden. Am 3. September 1391 bezahlte man ihm die Vergoldung und Malerei des „Gewölbeschlusses del Pes Reial".

Zuletzt hören wir 1402 von ihm, wo er am 25. Juli sich verpflichtet, für die Sakramentsbrüderschaft von Onda ein Altar mit der Geschichte des corpus Christi zu malen.

Bevor wir uns wieder Pere Serra zuwenden, sei noch kurz einiger seiner Kollegen in Palma Erwähnung getan, die von italienischer Kunst beeinflußt zum Teil entzückende Werke geschaffen haben. So nennen wir Joan Daurer, den Schöpfer des an sienesische Arbeiten anklingenden, 1373 datierten Marienbildes in der Kirche von Inca auf Mallorca, ein Werk, wo Anmut und Strenge sich eigenartig paaren, ferner die wohl gleichfalls von ihm stammende Marienkrönung im archäologischen Museum zu Palma, das, wie hier gleich bemerkt sei, eine ganze Reihe überaus reizvoller Arbeiten vom Anfang des 15. Jahrhunderts birgt, so ein Diptychon mit der Santa Faz und dem Antlitz Marias, ferner einen hl. Georg im Drachenkampf. Von dem Schöpfer des letztgenannten Werkes enthält das Museo de la Lonja in Palma eine Virgen de la Misericordia mit S. Domingo und Pedro Martir. Stark toskanisch ist der große Marienaltar in der Kirche Montesion. Schließlich sei hier bemerkt, daß im 14. Jahrhundert viele Altarwerke — meist gerade keine erstklassigen Stücke — aus Pisa und Genua in Spanien eingeführt wurden. So finden wir ein umfangreiches Altarwerk des Bernabe de Modena in einer Kapelle des Kreuzganges der Kathedrale von Murcia.

In der Vollkraft seiner Jahre hat Pere Serra im Auftrag der Cofradia de S. Espiritu den großen Heiliggeistaltar in der Kathedrale von Manresa geschaffen, der 1394 vollendet, ihm mit 1000 barcelonesischen Sous honoriert wurde. Dieses umfangreiche Werk (Abb. 20 und 21) ist eine der bedeutendsten Schöpfungen der spanischen Malerei vom Ausgang des Trecento. Von seiner Wirkung, seiner Beliebtheit zeugt allein schon das halbe Dutzend von Wiederholungen und Nachahmungen, die wir kennen. Trotz des sienesischen Einflusses hat der Künstler doch seine persönliche Note zu wahren gewußt. Trotz aller Anmut und Lieblichkeit verspürt man doch eine monumentale Wirkung. Er hat keineswegs die spanische Herbheit ganz verloren. Jedoch die Zurückhaltung, die der Meister übt, geht vielleicht manchmal zu weit, so wirkt mehr als ein Kopf, leerer als es der Künstler gewollt hat. Seine Typen sind rein spanisch. Die „Auferstehung Christi" erinnert lebhaft an die Darstellung seines Bruders Jaume in Zaragoza, nur daß an die Stelle des Stifters jetzt Maria getreten ist. Nichts illustriert besser als dieser Umstand den archaistischen Zug, die gewisse Steifheit in Zeichnung und Komposition, die man bei dem ganzen Altarwerk verspürt. Im Typus geht dieser Altar mit seinen Szenen aus dem Leben Christi und Marias auf ein Retablo zurück, von dem einige Stücke (stark übermalt) in das Museum von Solsona gelangt sind, das Mittelstück mit der Ausgießung des hl. Geistes jedoch sich noch an Ort und Stelle in der Colegiata von Cardona befindet. Charakteristisch für Peres und seiner Schüler Arbeiten ist die halbrunde Öffnung oben im Goldgrund, wo man den blauen Himmel wie durch eine Luke erblickt.

Vielleicht von Pere Serra stammt des Pfingstbild in Sa. Ana zu Barcelona, das dem Mittelbild in Manresa sehr ähnlich ist. Zum mindesten seinem Kreis, wenn nicht ihm selbst, gehört dann der Allerheiligenaltar in S. Cugat del Valles (Abb. 22) an. Das große Mittelbild zeigt eine höchst liebliche Madonna mit Blütenzweig und Christkind, von musizierenden Engeln umgeben, zu ihren Füßen den Stifter, den Priester Moncorp, der das Kloster 1411—1416 leitete. Wir haben deshalb etwas Bedenken, das Altarwerk dem alten Pere Serra selbst zu-

zuweisen, weil es weit weniger herb als der Altar von Manresa, fast restlos sienesisch wirkt. Genau wie bei den Figuren in Manresa findet sich hier das



Abb. 22.
Kreis des Pere Serra:
Allerheiligenaltar zu S. Cugat del Valles. (Ausschnitt).

kleine sehr rundliche Ohr. Ebenso bei der trotz aller zeichnerischen Schwächen höchst amüsanten, Stephan Lochner-Stimmung atmenden Madonna mit Christkind, das ein flatterndes Vöglein an einem Faden hält und einem wundervollen Orchester von kleinen Englein im Museum zu Vich (Abb. 23). Man wird dabei

an die Tatsache erinnert, daß 1406 ein Nicolas Verdera für die Kathedrale von Vich zwei Retablen malte, deren eine Predella eine Madonna mit sechs musizierenden Engeln darstellte.

Früher, ehe die Dokumente bekannt waren, schrieb man alle diese Arbeiten Luis Borasa zu. Jetzt sieht man, daß dies nur der geschickteste Schüler und Nachahmer des Pere Serra war, daß sein Pfingstaltar, den er 1418 für S. Llorens de Morunys gemalt hat, nur eine etwas flaue Kopie der Schöpfung seines Lehrers ist. Wir wissen dokumentarisch von ihm, daß er 1390 bereits verwitwet war, 1396 eine Arbeit für die Kathedrale von Barcelona ausgeführt und 1415 den großen Altar



Abb. 23.
Kreis des Pere Serra: Madonna mit Christkind und musizierenden Engeln.
Vich, Bischöfl. Museum.

für das Kloster Sa. Clara in Vich vollendet hat, der jetzt das dortige Museum ziert (Abb. 24). Sein Hauptreiz liegt in dem wundervoll transparenten Kolorit. In seiner harmonischen Stimmung bedeutet es einen nicht unerheblichen Fortschritt gegenüber der Buntheit, die noch bei den Pfingstaltar Serras in Manresa herrscht. Die „Kreuzigung Christi“ wirkt eigentlich überraschend frisch und anschaulich, während die große Szene „Judas und Simeon präsentieren dem König Alegas das Schweißtuch Christi“, nur wegen der Kostüme interessiert und die einzelnen Heiligen meist recht langweilig sind. Sehr anziehend ist das ihm zugewiesene und ganz sicher in seinem Atelier entstandene, heute im Metropolitan Museum zu New York befindliche Altarwerk, das dem hl. Andreas geweiht ist und uns in amüsanter Weise die Hauptszenen aus dem Leben des Heiligen schildert.

Luis Borassa hatte eine ganze Reihe von Schülern, so seinen Sklaven Luch, der 1419 als sein Mitarbeiter erwähnt wird und vielleicht identisch ist mit jenem



Abb. 24.
Luis Borassa: Jesus und Abgar.
Vich, Bischöfl. Museum.

Luch Borassa, der nach Mallorca ging und dort vor 1434 in Soller gestorben ist. Ein Honorato Borassa malte 1436 ein Retablo für S. Feliù de Guixols. Ein Francisco Borassa starb 1433.

Aus seinem Kreis, keinesfalls aber von ihm selbst stammt der Johannes d. T.

Altar im Musée des Arts décoratifs zu Paris aus der Sammlung Peyre, der um entstanden ist. Abgesehen von den bedeutend schlankeren Proportionen ist der Autor viel strenger, herber, männlicher in seinem Empfinden, seine Typen zeigen sehr eindrucksvolle spanische Charakterköpfe. Die Predella ist schwächer als der übrige Altar. Ein gutes Frühwerk des gleichen Meisters scheint nur die große Tafel mit dem hl. Bartholomäus (nicht Thaddäus) und einem heiligen Diakon im Museum zu Vich zu sein; sehr nahe steht ihm auch der Altar mit den Heiligen Johannes d. T. und Stephan als Mittelbild, Szenen aus deren Leben auf den Seiten und eine Kreuzigung oben, gleichfalls im Museum zu Vich. Erwähnt sei hier noch, daß Jaume Cabrera 1400 für die Kathedrale von Vich einen nicht mehr erhaltenen Passionsaltar geschaffen hat.

Aus dem weiteren Schülerkreis Borassas stammt dann noch der etwas unbeholfene Altar, der Madonna, S. Petrus und Johannes d. T. gewidmet in der Cau Ferrat zu Sitges, sowie der Altar in einer Kapelle des Kreuzgangs im Kloster von Sijena mit thronender Madonna, Cosmas und Damian (diese beiden erst später zugefügt) und Szenen aus dem Leben Christi am Sockel.

Borassas Art hat vor allem der 1453 oder 1454 in Barcelona verstorbene Benito Martorell weiterzupflegen gesucht. Seine erhaltenen Arbeiten, der Nicolausaltar im Archiv zu Manresa mit dem hl. Michael als Seelenwäger und einer Beweinung Christi, der Marcusaltar im Museum der Manreser Kathedrale und der über ein Jahrzehnt später 1437 für die Schuhmacherzunft von Barcelona gemalte Marcusaltar im Museum von Barcelona zeigen uns einen mäßig begabten Schüler Borassas, dessen Arbeiten mehr durch die kulturhistorisch interessanten Darstellungen als durch ihre künstlerische Güte interessieren. Verschollen ist das vor 1437 gemalte Retablo de los diputados de Cataluña.

Neben Martorell haben eine ganze Anzahl Künstler in Barcelona und Umgegend in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gearbeitet, von denen wir leider keine gesicherten Arbeiten mehr besitzen. Es sind dies vor allem: N. Valdebriga und Joan Lobet (1401), Joan Mates (1412—1417 nachweisbar), Poncio Coloma (nachweisbar 1428—29), Pedro Rovira (1427—39), Jaima Cirera aus Solsona (1425—31 sicher, vielleicht identisch auch mit dem noch 1459 genannten), Juan Gregorio (1440) und Arnaldo Mulet aus Vich.

2. DIE MALEREI DES 14. JAHRHUNDERTS IN ARAGON.

In den vorangehenden Ausführungen hatten wir fast ständig auf Altarwerke hinzuweisen, die von katalonischen Meistern für Kirchen der Hauptstadt und kleineren Plätze von Aragon gearbeitet wurden. Selbständige, bedeutende Künstler gab es damals in Aragon nicht, der einzige dorther stammende, Lorenzo aus Zaragoza drehte, wie wir sahen, der Heimat sehr früh den Rücken. Neben den bereits besprochenen Werken haben wir hier noch folgende von katalonischen Meistern stammende oder unter ihrem Einfluß stehende Werke zu nennen, die zu Ausgang des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts in Aragon geschaffen worden sind: Laut Inschrift 1390 entstanden ist das berühmte aus dem Monasterio de Piedra stammende, jetzt in der Academia de Historia zu Madrid befindliche Reliquiartriptychon, das von dem Priester Martin de Ponce gestiftet wurde, um einer wundertätigen Hostie als Schrein zu dienen (Abb. 25). Maurische und gotische Dekorationskunst haben hier vereint etwas ganz eigenartiges geschaffen. Die kleinen Gemälde stellen sechs Szenen aus der Kindheit Christi,

sechs aus der Passion und ein Engelsorchester dar. Arabische Zeichnungen bedecken das ganze bis auf den roten Marmorsarkophag, der dem Christkind als Wiege dient. Vieles mutet primitiv an. Der Autor, der die sienesische



Abb. 25.
Aragonesisches Reliquiartriptychon von 1390. Detail: Musizierende Engel. Madrid, Academia de Historia.

Kunst nur aus der Entfernung kannte, in der Technik mit dem Meister des aus Cardona stammenden Pfingstaltars übereinstimmt, ist wohl in einem kleineren, in Zaragoza tätigen Meister zu suchen.

Ein höchst umfangreiches Polyptychon, der hl. Jungfrau und dem hl. Michael gewidmet, sieht man am Hochaltar von S. Miguel zu Daroca. Man darf es

vielleicht als eine Arbeit aus dem Atelier des Barassa betrachten. Ebenso wie dieses Werk gehört der in der Zeichnung sichere Michaelsaltar im Madrider Archäologischen Museum (aus Argües bei Huesca stammend) bereits dem frühen 15. Jahrhundert an.

Bezaubernd im Kolorit und der Anmut der Faltengebung ist ein kleineres Altarwerk vom Anfang des 15. Jahrhunderts, das in den Kapitelsaal der Kathedrale von Siguënza verschlagen worden ist. Dargestellt sind vor allem Szenen aus dem Leben des hl. Vinzenz und einzelne Heiligengestalten. Der stark sienesische Einfluß ist namentlich bei den Einzelgestalten unverkennbar.

Die in Navarra enthaltenen Altarwerke vom Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts weisen neben dem katalanischen Einfluß auch einen mehr oder minder starken nordischen Einschlag auf. Der „Baum Jesses“ über dem Grabmal eines 1364 verstorbenen Bischofs in Pamplona ist vielleicht von einem französischen in Avignon geschulten Künstler gemalt worden. Wir wissen ja, daß Karl III. „el Noble“ von Navarra (1388—1426) viel in Paris weilte und eine ganze Reihe ausländischer Künstler in seiner Residenz Olite beschäftigt hat, so Hanequin de Bruxelas, Maestro Enrich, Martin Perez de Beillmont.

Eine Kapelle auf der Epistelseite der Kathedrale von Tarazona enthält ein großes, zum Teil leider schlecht übermaltes Altarwerk aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts von 32 kleinen und drei etwas größeren Tafeln mit dem heiligen Lorenz, Katharina und einen hl. Bischof, sowie Szenen aus dem Leben der hl. Katharina. Der Autor, dessen Art stark an die Altkölner Schule erinnert, dürfte wohl ein Katalane gewesen sein. Inkarnat wie Kolorit der Gewänder sind hell, die Faltengebung weich und von melodiösem Schwung, das Haar der Frauen meist rotblond, die Gewänder von sehr elegantem Schnitt, die Männer tragen vielfach die katalonisch-phrygische rote Mütze. Wohl von dem gleichen Künstler stammt der wiederum aus kleinen Täfelchen zusammengesetzte Katharinenaltar in der Kathedrale von Tudela mit Szenen aus der Kindheit Christi am Sockel. Etwas jünger als diese beiden Altarwerke, aber ihnen sehr verwandt ist der große Altar der Capilla de la Deposicion (rechts von der Capilla Mayor), ebenfalls in der Kathedrale von Tudela. Die Kapelle ist eine Stiftung des Mosen Frances de Villa Espesa (gestorben 1427). Dargestellt sind Szenen aus dem Leben und Leiden Christi sowie aus der Geschichte des hl. Franciscus von Assisi, Propheten, Heilige und eine „Mantelmadonna“, die das Stifterehepaar beschirmt. Am meisten fällt das starke Hervortreten der Landschaft bei den Tafeln auf. In der Bewegung sind die Gestalten oft wenig geglückt, dagegen ist der seelische Ausdruck vor allem bei der Kreuztragung und Annagelung sehr gelungen und reich differenziert. Die Karnation ist wiederum sehr licht, die Faltengebung sehr weich und die Führung der Gewandsäume von lieblicher Melodik.

Stark sienesisch mutet der um 1400 entstandene — doch köstlich wirkende obwohl nicht von einem ersten Meister stammende, — Johannesretablo in der Kapelle der katalonischen Familie Ocon der Pfarrkirche zu Rodenas (Provinz Teruel) an, ebenso das schöne Retablo Mayor der Pfarrkirche von Huesa del Comun mit Szenen aus dem Marienleben, interessant durch die echt maurischen Typen. Vielleicht noch vor diesen Arbeiten, zu Ausgang des 14. Jahrhunderts ist der thronende Salvator Mundi in der Pfarrkirche von Pacel entstanden. Dem Anfang des 15. Jahrhunderts gehört der Marienlebenaltar in der Capilla

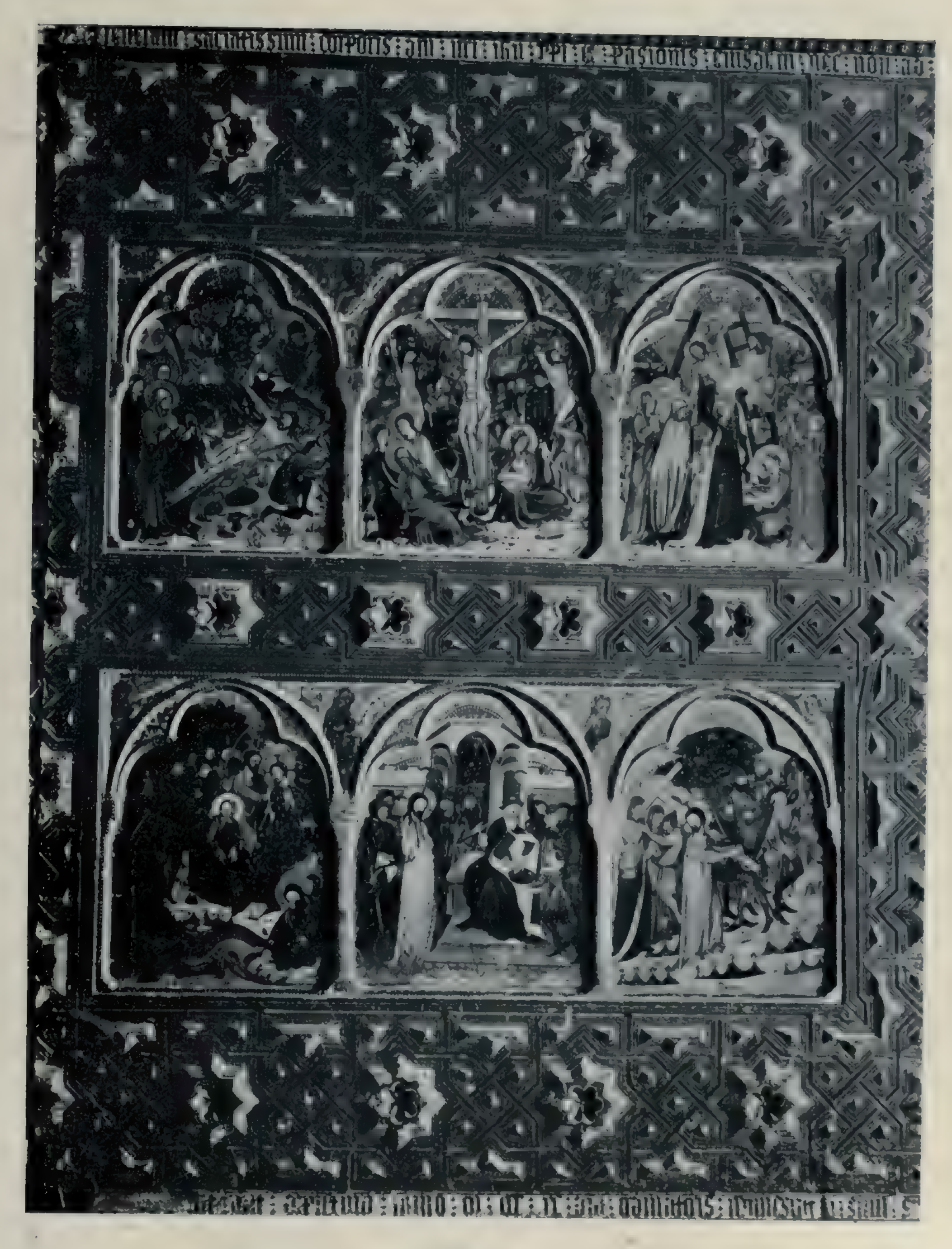
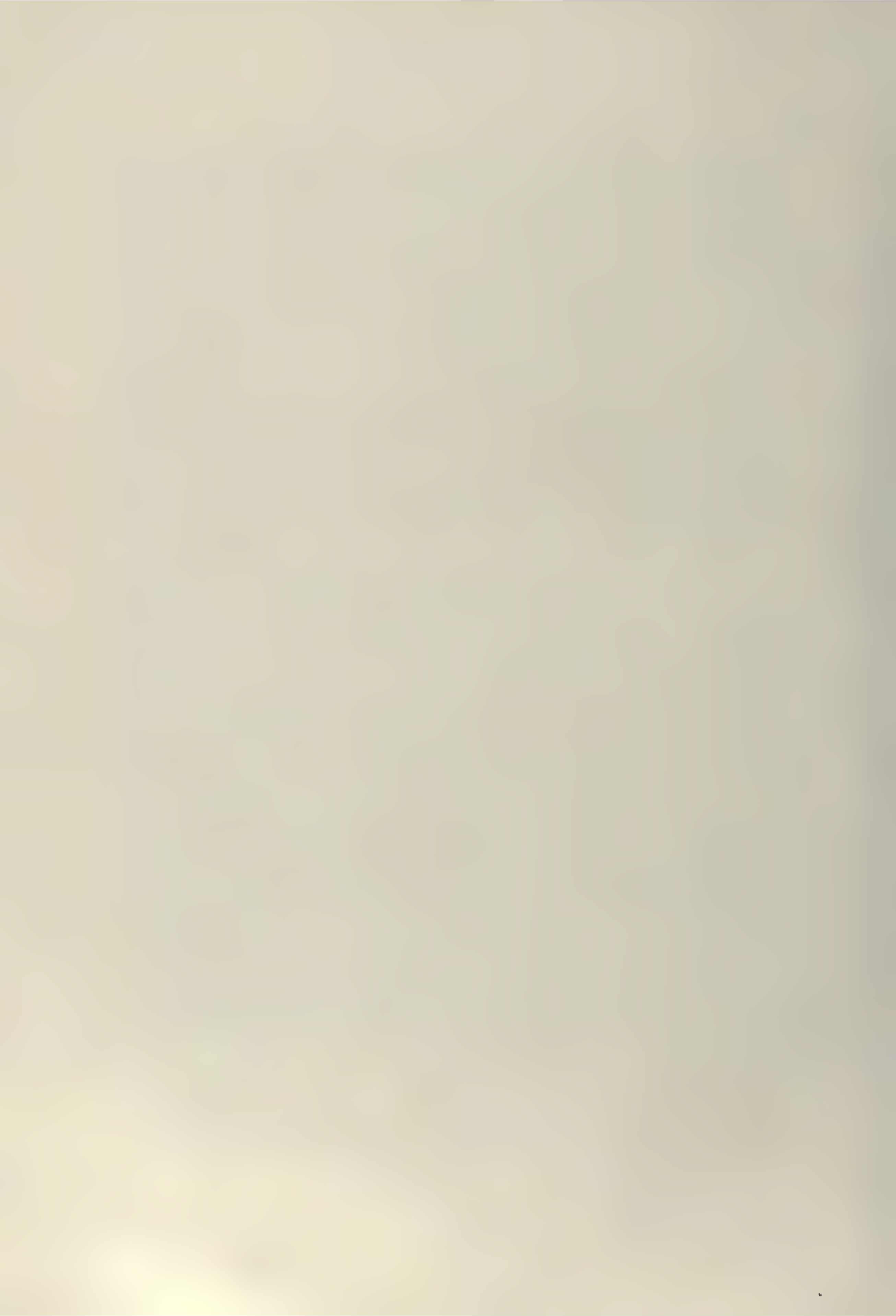


Abb. 26.

Aragonesisches Reliquiartriptychon von 1390. Detail: Szenen aus der Passion Christi. Madrid, Academia de Historia.



der Condes de la Florida zu Teruel an. Einen sehr umfangreichen Marienaltar (über 30 Tafeln) besitzt die Pfarrkirche von Rubellos de Mora, und ausgezeichnet erhalten ist der Heiligkreuzaltar aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Pfarrkirche von Blesa, hinter dem Retablo mayor. Sienesisch-französische Grazie atmen die Tafeln eines Retablo in Puertamingalvo, zusammengesetzt aus Resten eines Christoph- und Barbaraaltares.

Höchstwahrscheinlich von dem noch näher zu erwähnenden Valencianer Pedro Nicolau stammt der 1408 vollendete Hochaltar der Pfarrkirche von Sarrion (Prov. Teruel) mit Marienkrönung und thronender Madonna, ebenso wie das alte Retablo zu Olleria. Ähnlich der von Sarrion ist die große „thronende Madonna" in Albalate del Obispo mit dem Wappen des Zaragozaner Bischofs Fernandez de Heredia. Härter und etwas bäuerlicher mutet die dort verwandte, gleichfalls aus der Gegend von Teruel stammende, gegen 1420 entstandene thronende Madonna mit Christkind und musizierenden Engeln im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. an (Abb. 27), wohl die Arbeit eines aragonesischen Künstlers, der seine Ausbildung vielleicht im Atelier Pere Serras genossen hat. Dieser Typus der Madonnendarstellung hat sich noch lange in Aragon gehalten, wie jenes Marienbild mit dem Stifter, dem Ritter Sperandeu, von 1439 in der Sammlung Lázaro in Madrid beweist (Abb. 28).

3. DIE MALEREI IM OSTEN SPANIENS UM DIE WENDE DES 14. ZUM 15. JAHRHUNDERT.

Das Zentrum des Landes, Altkastilien, ist sehr arm an Trecentomalereien. Die einzigen bemerkenswerten Gemälde aus jener Epoche sind abgesehen von den bereits weiter oben kurz gewürdigten Malereien in Salamanca die Fresken der Capilla S. Blas in der Kathedrale von Toledo, im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts entstanden. Die 12 Gemälde mit Szenen aus dem Leben und Leiden Christi sowie die Deckenmalerei sind unzweifelhaft Arbeiten eines späteren Giottoschülers, eines Florentiner Trecentisten. Man denkt da natürlich sofort an Gherardo Starnina, der 1380 nach Spanien ging, für Juan I. arbeitete, 1387 wohl wieder in Florenz weilte, jedoch Ende des Jahrhunderts aufs neue in Spanien nachweisbar ist. Noch mehr liegt einem der Name dieses Meisters auf der Zunge angesichts der Fresken in der Hieronymuskapelle des Convento de la Concepcion Francisca in Toledo, mit der Darstellung der „Gregorsmesse" und die „Verkündigung". Schlecht erhalten ist leider der malerische Schmuck einer anderen Kapelle des gleichen Klosters. Das Hauptfresko gibt die „Beweinung Christi" wieder.

Sicher ist jedenfalls, daß Starnina im Osten Spaniens, in Valencia um die Jahrhundertwende eifrig tätig gewesen ist. Im Juli 1398 war Gerardo Jaume Florentin dort an einem Altarwerk für die Kirche S. Augustin beschäftigt, am 26. November des gleichen Jahres an Wandgemälden über Sarkophagen des Minoritenklosters. Noch im Juni und Juli 1402 weilte der Maler Girardo in Valencia, während große Vorbereitungen zum Einzug des Königs Martin I. von Aragon getroffen wurden. Von wirklich bedeutenden Gemälden Valencianer Meister aus dem 14. Jahrhundert ist uns so gut wie nichts bekannt. Die künstlerische Bedeutung eines Andrés de Rebolledo (1384) und Domingo Aliaza (1398) bleibt für uns vorläufig in dichtes Dunkel gehüllt. Ein Juan Eixarch

(auch de Xarch genannt) führte 1393 Malereien beim Chorportal der Valencianer Seo aus, vor allem eine Madonna mit Engeln. Ein Bartolomé de Eixarch schmückte 1325 den „clau“ d. h. die Rosette des Gewölbeschlusses der Cap. de Sa. Margarita der Seo mit einer Malerei. Wir besitzen nur einige mittelmäßige Arbeiten wie die noch stark byzantinische „Virgen de la Armada“ im Querschiff der Seo von Játiba und die wohl alle schon den letzten Jahrzehnten zuzuzählenden



Abb. 27.
Aragonesisch um 1420: Thronende Madonna.
Frankfurt a. M., Städelsches Institut.

Tafeln mit Szenen aus dem Leben des hl. Lukas, (die Typen erinnern etwas an die des Miniaturisten Ramon Destorrens [des torrens]), das heißt, die Valencianer Künstler waren ursprünglich nicht zu einer eigenen Zunft zusammengeschlossen: Sie standen vielmehr in enger Verbindung mit der Waffenschmiedezunft, wie 1321 der Maler Marco de Roures und 1395 Domingo de la Rambla oder den Schreinern — wie 1369 Ferrer Queralt —, die auch bezeichnenderweise nicht den hl. Joseph, sondern den hl. Lucas zu ihrem Schutzpatron erkoren hatten. Erst 1484 kommt es zu einer Scheidung zwischen Schreinern und Malern, und 1497

überlassen die Schreiner den Künstlern den hl. Lucas als Schutzpatron und vertrauen sich selbst dem Schirm des hl. Joseph an.

Die Zuweisung des Altarwerks aus Portacoeli im Valencianer Museum an Starnina ist wohl jetzt allgemein als unhaltbar anerkannt. Der Autor ist unzweifelhaft ein Spanier, ein echter Valencianer, der mehr Sinn für florentinische Herbheit als für sienesische Süßigkeit besaß. Bei aller Anmut, bei all dem Tribut, den er dem Schönheitsgefühl seiner Zeit zollte, spürt man doch,



Abb. 28.
Aragonesisch von 1439: Thronende Madonna mit dem Ritter Sperandeu.
Madrid, Samml. Lázaro.

daß ein wirklich männlicher Künstler hier am Werke war (Abb. 29). Einen „herberen Fra Angelico" hat ihn Bertaux nicht übel genannt. Die „Bekehrung Pauli", die „Kreuzigung" und das „Jüngste Gericht" (Abb. 30) ist ihm nicht minder gelungen als die „Verkündigung" und die „Taufe Christi". Das Köstlichste vom Ganzen bleiben jedoch die beiden kleinen Tafeln der Predella mit der Darstellung des Stifters und seiner Familie, vor allem das hochpoetische, ganz auf weiß und rosa gestimmte Bildchen mit der Frau des Stifters und den Töchtern. Man vermutet, daß der Altar eine Stiftung des

Bonifacius Ferrer ist, des Bruders des berühmten Dominikanerheiligen Vicente Ferrer, der sich als Witwer 1396 in die genannte Karthause zurückzog. Der gleichen Kunstrichtung wie dieses Altarwerk gehört die entzückende „thronende



Abb. 29.
Valencianisch um 1400: Retablo des Bonifacio Ferrer.
Valencia, Museum.

Madonna mit musizierenden Engeln“ und die derbere „Vision des hl. Bernhard“ (beides Retablenfragmente) in der Sakristei der Valencianer Seo an, der Georgs-retablo bei H. Brauner und der Marienaltar beim Marqués de Rotova in Valencia, vor allem aber das ganz wundervoll zarte Altarwerk, den Heiligen Clara und Eulalia(?) gewidmet, in einer Kapelle des Kreuzgangs der Kathedrale von Segorbe,

in Linie und Farbe von höchster Anmut. Ferner sei hier ausdrücklich auf das gegen 1425 entstandene Triptychon aufmerksam gemacht mit den Heiligen Martin, Anton Abad und eines Heiligen mit Pfeilen, ebenso wie das Altarwerk des Bonifacio Ferrer aus der Cartuja von Portacoeli ins Valencianer Museum gelangt, und der große, sehr elegante Georgsaltar im Londoner Victoria- und Albert-Museum aus der gleichen Zeit. Im Zusammenhang mit diesen Stücken sei schließlich auch noch auf jene eigenartige, wohl erst im Lauf der dreißiger



Abb. 30.

Valencianisch um 1400: Das jüngste Gericht (vom Retablo des Bonif. Ferrer).
Valencia, Museum.

Jahre des 15. Jahrhunderts entstandene „Virgen de la leche" im Valencianer Museum hingewiesen (Abb. 31), die als Werk eines zweitklassigen Künstlers weniger qualitativ als ikonographisch höchst wertvoll ist, da hier das sonst nur dem hl. Bernhard gespendete Wunder dem ganzen Volk zuteil wird: Knieende Männer, Frauen und Kinder fangen in Schüsseln die göttliche Milch der Madonna in Schalen und Krügen auf.

Dem Valencianer Charakter noch mehr als diese Stücke aber entsprachen solche, die wie der Altar mit der Geschichte des heiligen Kreuzes (Valencianer Museum, Abb. 32), einen stark dramatischen Zug besitzen. Zu den italienischen Künstlern bildeten die aus Norden, aus Deutschland eingewanderten Maler wie jener

1394—1405 in Valencia nachweisbare „pintor alemany“ Andres Marçal aus Sax (Sachsen?) ein willkommenes Gegengewicht. Wir wissen, daß er 1396 im großen Sitzungssaal des Rathauses verschiedene Malereien ausführte, einen Heiligkreuz-



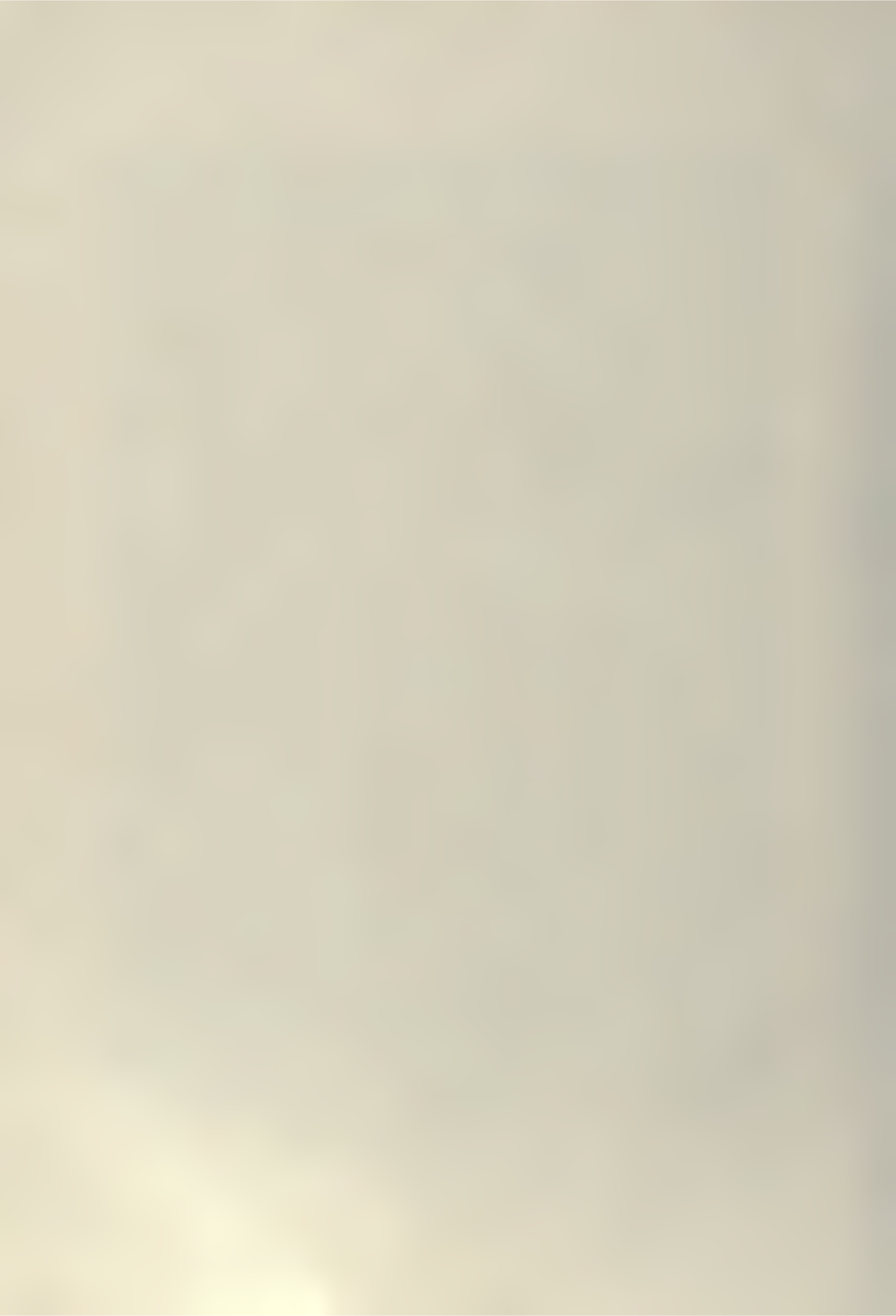
Abb. 31.
Valencianisch um 1430—1440. Virgen de la leche.
Valencia, Museum.

altar gemalt und 1399 mit Pedro Nicolau das Altarwerk in Sa. Agueda sowie in der Jacobus-Kapelle der Seo geschaffen hat. Ein Nicolas Marçal war 1407 bis 1418 in Mallorca tätig.

Als Autor des Heiligkreuzaltars im Valencianer Museum (Abb. 32), der zwischen 1400 und 1409 entstanden ist, darf man den schon weiter oben erwähnten,



Abb. 32.
Pedro Nicolau (?): Heiligkreuzaltar (Ausschnitt).
Valencia, Museum.



1394—1412 nachweisbaren Pedro Nicolau bezeichnen; in der Komposition etwas an Agnolo Gaddi erinnernd, in Empfindung und der Fülle der Typen durchaus selbständig und eigenartig, ein leidenschaftliches Temperament, abhold jeder sieneser Lieblichkeit, wie schon seine strenge, oft harte und brüchige Faltengebung zeigt.

Pedro Nicolau war offenbar von allen Valencianer Meistern jener Zeit mit am meisten geschätzt und scheint, nach der Fülle der Arbeiten zu urteilen, die er in sehr kurzer Zeit fertigstellte, eine große Werkstatt unterhalten zu haben. Neben den bereits genannten, zum Teil mit anderen zusammen ausgeführten Retablen schuf er das der hl. Marta und Petrus Martir geweihte Altarwerk in der Seo, ferner ebenda den Cosmas- und Damianaltar und (1400) das Retablo de Sa. Margarita. 1400 stand ihm und Sax ein Raimundo Mir als Mitarbeiter zur Seite. 1401—1403 war er mit einem Retablo für Sa. Maria zu Orta beschäftigt; 1405 führte er das Retablo de S. Bernabé und das Retablo de Sa. Clara y Sa. Isabel für die Valencianer Kathedrale aus.

Am 14. November 1404 verpflichtete sich Nicolau nach dem Muster des Altars, den er in der Kirche Sa. Cruz in Valencia gearbeitet hatte, einen Johannesaltar für die Johanneskirche von Terol um 475 Florins im Auftrag des dortigen Tuchmachers Gil Sanchez de les Vagues zu liefern.

Aus dem gleichen Jahre haben wir Nachricht von den Valencianer Malern Roger Sperandeu und Jaime Stopinya. Guillermo Stoda nahm im Januar 1403 Vicente Claver und im September 1404 Luis Minguez als Schüler auf. Sonst seien noch genannt: Pedro Rubert (1402), Luis Claver und Ramon Valls (1402), Guillem Escada (1403), Domingo de la Rambla (gest. 1407), Leonardo de Argensola, Juan Zarebolleda (1407), Juan Rull (1408), Luis Gil (1409), Vicente Palau in Cocentaina, Juan Palazzi (1413), Jacopo Mateo, der 1418 ein Retablo für die Kathedrale von Teruel arbeitete, Fernando Perez (1417), Antonio Perez, der 1416 ein Dreifaltigkeitsretablo vollendete, das er im Auftrag des Juan de Cabrera zu Gandia geschaffen hatte und 1420 einen Marienlebenaltar in Jerica malte, und Bernardo Talons (1421).

Gerardo Gener und Gonzalo Perez verpflichteten sich im November 1405 zur Ausführung des Retablo der Cap. de So. Domingo der Seo mit Szenen aus dem Leben dieses Heiligen sowie der Heiligen Cosmas und Damian. Jaime Mateu, der schon 1402 erwähnt wird, erhielt im Dezember 1413 Auftrag zur Ausführung des Retablo der Cap. de S. Juan Bautista in der Seo; Gabriel Marti schuf 1417 das Altarwerk der Vinzenskapelle (beato Vicente) und im nächsten Jahre das Retablo der Heiligen Vinzens und Valerian. Miguel Alcañiz verpflichtete sich im Oktober 1421 das Michaelretablo für die Seo zu malen, schuf 1426 ein Retablo für die Kirche von Villanueva de Castellon, war 1431 am Aposteltor und 1432 im Altarhause der Valencianer Kathedrale mit Malereien beschäftigt und ist 1434 in Mallorca tätig. Ferner gedenken wir hier des Juan Estevan, der 1415 ein Retablo mit den sieben Freuden Mariä für die Kirche von Vadenes in Auftrag bekam, 1432 im Altarhaus der Seo zu Valencia mit Wandmalereien beschäftigt war, und 1435 als Testamentsvollstrecker seines Kollegen Domingo de la Rambla fungierte.

Wir werden nun sehen, wie die beiden Städte Barcelona und Valencia in stillem aber hartnäckigem Kampf während des ganzen 15. Jahrhunderts um die künstlerische Vorherrschaft im Osten Spaniens ringen, bis schließlich zu Beginn

des folgenden Jahrhunderts Valencia Siegerin bleibt und das erschöpfte Barcelona beinahe zu künstlerischer Bedeutungslosigkeit herabsinkt.

Die Ausmalung des Altarhauses der Seo im Jahre 1432 macht uns mit einer ganzen Reihe weiterer Künstler bekannt. Neben verschiedenen bereits genannten waren hier beschäftigt Bartolomé Canet, Antonio Carbonel (diese beiden waren Schüler des Meisters Sarriá), Cosmé und Pedro Estonyá, Gaspar Gual, Francisco Maixo, Mateo Berenguer, Juan Miravallis, Pedro Miró, Pedro Navarro, Felipe Porta, Bernardo Portolés, Vicente de Sant, Bartolomé Zacoma, Gonzalvo Sarria und sein Neffe García sowie Domingo Tomás.

Diese Maler schmückten die Decke und Wände des Altarhauses u. a. mit Darstellung von Engeln, die die Leidenswerkzeuge Christi tragen, auf blauem Grund und einer großen Apostelszene (ob als Cena, Pfingsten oder in Einzelgestalten nach alter Art ist unsicher). Leider wurden diese Malereien durch das verheerende Feuer 1469 ebenso vernichtet wie der kostbare Hochaltar mit seinen Silberschmiedearbeiten und Malereien. Von Malern betätigten sich am Retablo Mayor: 1432 Arnaldo Guassis, 1440 Antonio Medina, Juan Perez, Antonio Campos, Jorge Monfort und Roberto Sarriá. Nach dem großen Brand versuchten 1471 Lenoardo Agusti, Maestro Pedro Reixat, Juan Beret, Martin Páez, Antonio Canytar und der Neger Antonio die geschwärzten Malereien wieder herzustellen, allein es mißlang ihnen vollständig.

Ob jener Martin Girbes, der 1432 am Retablo Mayor als Maler tätig war, identisch ist mit dem 1497 als Autor von Malereien in der Capilla de la Lonja und der Malerei im Domarchiv von 1498, wie Sanchis y Sivera meint, oder ob der zu Ausgang des Jahrhunderts nachweisbare nicht vielleicht sein Sohn ist, mag dahingestellt bleiben. Wir möchten bei dieser Gelegenheit schließlich noch den 1461—1502 nachweisbaren Juan Guillem erwähnen, der kein Meister ersten Ranges gewesen zu sein scheint.

Der berühmteste Maler in Valencia um 1425 war Antonio Gerau. Er war der erste, dem - von König Alfons — der Titel „Kammermaler des Königs" verliehen wurde (1426). Leider besitzen wir kein einziges authentisches Werk von seiner Hand. Besser bestellt ist es glücklicherweise um die Arbeiten seines Kollegen Luis Dalmau.

Die Bedeutung dieses Künstlers steht schon seit längerer Zeit fest: er ist der erste spanische Schüler des Jan van Eyck, er hat durch sein Wirken der altniederländischen Schule Einfluß auf die Malerei im spanischen Osten verschafft.

Es ist ein Lieblingsgedanke spanischer Kunsthistoriker, daß Jan van Eyck selbst in Valencia geweilt habe und zwar 1427 auf einer seiner geheimnisvollen Reisen, um für seinen heiratslustigen Herrn die damals in Alcolea weilende Isabella von Aragon zu porträtieren. Jedenfalls fuhr eine „burgundische Gesandtschaft" Anfang Oktober 1427 vom Valencianer Hafen Grao in die Heimat zurück. Einen ähnlichen Auftrag hatte, wie es scheint, um die gleiche Zeit Dalmau, denn er weilte 1428 mit einer Gesandtschaft wegen Heiratsverhandlungen des Bruders seines Königs, des Prinzen Don Pedro, in Kastilien und erhielt im August des Jahres eine „Reiseentschädigung" im Auftrag von König Alfons ausbezahlt. In dem betreffenden Dokument wird er „Maler der Stadt Valencia" genannt, woraus man nichts anders entnehmen kann, als daß er sich damals in Valencia längere Zeit aufhielt. Woher er stammt, wissen wir nicht sicher, auch ist es nicht gewiß, ob er mit dem 1453 als Zeuge erwähnten Maler Dalmau de Viu identisch ist. Jedenfalls wohnte er zu Ende der zwanziger Jahre in Valencia und

stand im Dienste des Königs. Am 3. Dezember 1428 erhielt er eine Bezahlung als Hofmaler. Im März 1429 wurde ihm wiederum eine Reiseentschädigung von der Hofkasse ausbezahlt. Endlich erhielt er am 21. September 1431 vom



Abb. 33.

Luis Dalmau: Retablo de los Concelleres.
Barcelona, Museum.

Schatzmeister Alfons V. 100 Goldgulden für die Kosten einer Reise nach der comté de flandre angewiesen, die er unternehmen sollte, und für Geschäfte, die den Dienst des genannten Monarchen betrafen. Wir dürfen wohl annehmen, daß der König nichts anderes wollte, als seinen Maler zur weiteren Ausbildung

nach Brügge zu Jan van Eyck zu schicken, ebenso wie noch 38 Jahre später Ferdinand von Aragon aus Neapel einen Giovanni de Giusto nach Brügge schickte, damit er die dortige Malerei kennen lerne. Wahrscheinlich reiste Dalmau zusammen mit dem „Tapissier" des Königs, Meister Wilhelm von Uxelles (Ixelles), der noch 1440 in Barcelona weilte und damals nur verschiedenes Geschäftliches für den König in seiner Heimat erledigen sollte. Von dem, was Dalmau in Flandern gelernt hat, wird gleich die Rede sein, bei Besprechung des Altarwerkes, das er laut Kontrakt vom 29. Oktober 1443 im Auftrag des Stadtrats von Barcelona für dessen Kapelle malte und 1445 laut Inschrift vollendete (sub anno MCCCCXLV per Ludovicum Dalmau fui depictum). 1436 war er wieder nach Spanien zurückgekehrt, denn am 11. September dieses Jahres verpflichtete er sich für den Altarvorsatz (Delante altar) des Retablo, das Reixat für die Schloßkapelle zu Jativa in Arbeit hatte, eine „Verkündigung" auf Leinwand zu malen. 1448 wird er als in Barcelona wohnhaft erwähnt, und ihm eine „garniture" bezahlt, die er an einer Tapisserie für das Zimmer des Königlichen Schatzmeisters gemalt hatte, im März 1460 erhielt er Bezahlungen für verschiedene im Auftrag Juan II. ausgeführte Arbeiten, vor allem Malereien von Fahnen mit dem Wappen des neuen Königs. Vielleicht ist der Künstler in diesem Jahre an der damals in Barcelona herrschenden Pest gestorben.

Ein Sohn des Meisters war jener Antonio Dalmau, der 1451 eine Arbeit für das Domkapitel zu Barcelona ausführte und 1480–1481 für die Kathedrale von Barcelona die Flügel der kleineren Orgel mit Malereien schmückte.

Das einzige authentische Werk, das sich uns von der Hand des Luis Dalmau erhalten hat, ist die Haupttafel des genannten Retablo de los Concelleres im Museum zu Barcelona. Verschollen ist die Predella, die in der Mitte eine „Piedad" d. h. Christus im Grab stehend, den ein Engel unter den Schultern faßt, rechts Johannes Ev., links die Maria Magdalena. Die erhaltene Tafel (Abb. 33) zeigt uns auf einem Thron in reicher, offener Halle, deren Boden mit Azulejos bedeckt ist, die Madonna mit dem Christkind, zu ihren Füßen die knieenden Stadtväter Johann Lull, Francesch Lobet und Johan de Junyent, links von der hl. Eulalia beschirmt und die Ratsherrn Ramon ça Vall und Anthoni de Vilatorta mit dem hl. Andreas rechts sowie singende Engel im Hintergrund.

Das auffallende zunächst ist, daß der Künstler zwei wichtige Vertragsbedingungen nicht erfüllt hat: Das Bild ist nicht in Eyckscher Ölmalerei, sondern in Tempera ausgeführt, und der Künstler hat nicht Florentiner Gold für Gewandsäume und Schmuck verwertet sondern einfache gelbe Farbe. Es fehlt dadurch dem Bild die Brillanz der Eyckchen Werke. Dalmau hat sich bemüht, ebenso sachlich zu sein, wie Jan van Eyck. Aber da ihm der geniale Zug des Vlamen fehlte, da er eben nicht mehr als ein tüchtiges Talent war, wirkt das ganze etwas steif, zu trocken. Welch ein Unterschied zwischen dieser Tafel und dem grandiosen, 15 Jahre später entstandenen Altarwerk des großen Portugiesen Nuno Gonçalves in Lissabon! Daß sich Dalmau verschiedene Arbeiten ganz genau angesehen hat, vor allem den Genter Altar und die Palamadonna beweisen die Madonna und die singenden Engel sowie der ganz an die dumpfen Gestalten Huberts anklingende „hl. Andreas" zur Genüge. Der strenge Aufbau verrät aber sofort den romanischen Künstler. Die harmonische Verbindung nordischer und spanischer Art werden wir bald bei Jacomart finden.

Ob das zu Anfang des 17. Jahrhunderts stark übermalte Bruchstück einer „Virgen de la Esperanza" im Valencianer Provinzialmuseum, das aus dem

dortigen Dominikanerkloster stammt, wirklich von Dalmau stammt, wie Tramoyeres annimmt, mag sehr dahingestellt bleiben.

Vielleicht von Dalmau beeinflußt war der Meister des Georgsaltars im Museum von Palma de Mallorca (Abb 34). Bertaux will den Autor dieses in Tempera ausgeführten, Anklänge an die Kunst der Eyck verratenden Altarbildes mit dem

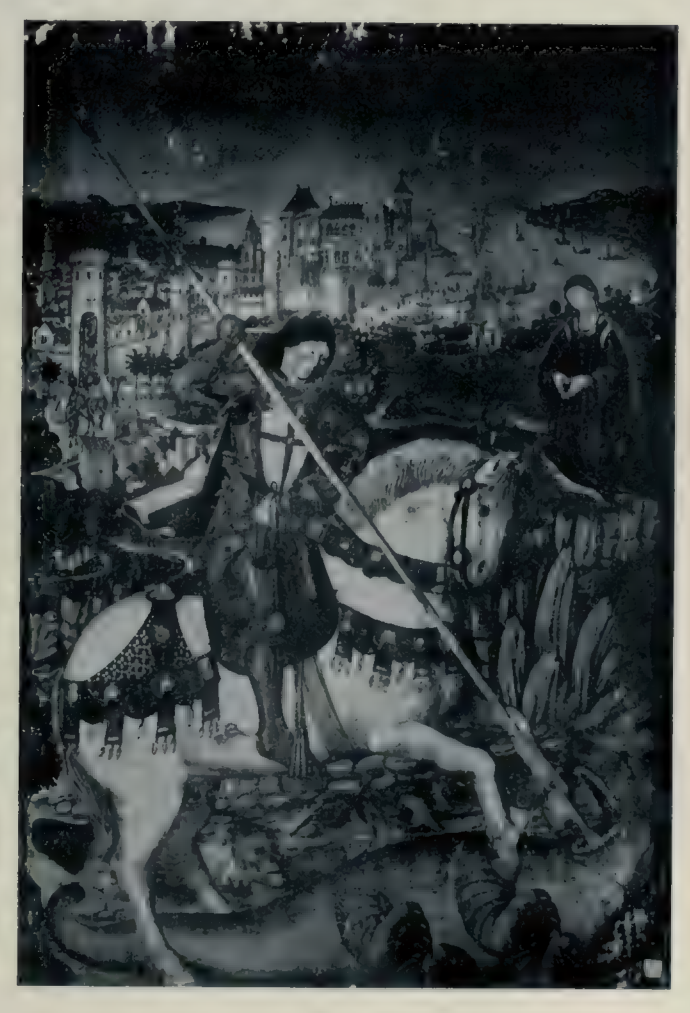


Abb. 34.

Pedro Nisart(?): Der hl. Georg.
Museo Arqueológico, Palma de Mallorca.

vorübergehend in Palma de Mallorca tätigen Pedro Nisart identifizieren, von dessen Wirksamkeit auf Mallorca von allen ein von Palma, 3. Juni 1470 datierter, Vertrag zeugt.

An die Gruppe der Concellers des Dalmauschen Bildes erinnert die der vier Friedensrichter, die ein gegen 1470 entstandenes Gemälde im Archäologischen Museum zu Lerida zeigt. Die Madonna wie die Schutzheiligen Georg und Michael weisen jedoch auf einen ganz anders gearteten Künstler.

Ein ganz bedeutender Künstler muß Juan Reixats oder Reixach gewesen sein, der für Valencianische Kirchen, für das Königliche Schloß zu Játiva (1436 bis 39), die Grabkapelle des Königs Juan II. in Valencia (1463), die Karthause von Portacoeli und Kirchen von Albacete, Bocairente und Denia große Altarwerke gearbeitet hat. Von diesen ist leider kein einziges authentisches Stück erhalten. Am 28. Mai 1456 verpflichtete er sich einen als testamentarisches Vermächtnis des Juan de Belmunt in Valencia gestifteten Altar mit St. Michael als Seelenwäger, Pietà mit knieendem Franziskus und Dominikus sowie mit den Einzelgestalten der Heiligen Margarete und Barbara zu malen. Nach dem Tod des gleich zu erwähnenden Jacomart wurden ihm 1461 die Bemalung des Gitter (Rejas) des Hochaltars in der Valencianer Kathedrale übertragen. 1467 begann er für das gleiche Gotteshaus den Petrusaltar, wobei der Johannesaltar in der Kirche der Virgen de la Merced als Vorbild dienen sollte. 1484 wird er noch erwähnt zusammen mit dem Maler Pedro Cabanes, von dem das Valencianer Stadthaus eine aus der alten Kapelle der Lonja stammende, durch ihre Typen wie durch ihre eigenartige Zentralkomposition fesselnde Abendmahlszene aus dem Jahre 1496 besitzt. Tramoyeres bringt mit Reixats zwei große, stark restaurierte Apostelfiguren im Valencianer Museum in Verbindung, Tormo die gänzlich übermalten Virgen de la Esperanza im Valencianer Museum aus der Königlichen Kapelle in So. Domingo, von der schon weiter oben bei Dalmau die Rede war.

Wir möchten hier auf ein etwas an nordische, deutsche Arbeiten erinnerndes Altarwerk hinweisen, das mit der Zeit der Tätigkeit des Reixats zusammenfällt: Den um 1450 oder etwas später entstandenen Marienaltar in der Sakristei der Kathedrale von Segorbe. Die breiten Mitteltafeln enthalten die „Verkündigung", thronende Madonna und Marienkrönung, links sieht man die Auferstehung, Anbetung der Könige, Geburt Christi, rechts die Verklärung, Pfingsten und den Tod Mariä. Die Typen sind ziemlich derb, die Zeichnung sehr kräftig, die Ohren entweder lang, plattgedrückt oder etwas knorpelig; die Hände meist sehr lang, ohne starke Modellierung, die Knochen scheinen den Fingern abzugehen; sonst fallen neben den langen Nasen noch die großen Augendeckel besonders auf. Das Kolorit ist ziemlich schwer, die Karnation bräunlich.

JACOMART.

Der bedeutendste Meister dieses Kreises ist aber unzweifelhaft Jaime Baço, genannt Jacomart. Er hat, ohne seine Eigenart aufzugeben, sowohl von der Kunst der altniederländischen wie jener der italienischen Quattrocentisten Nutzen zu ziehen gewußt und erscheint als die reichste und größte Persönlichkeit unter allen spanischen Malern seiner Zeit. Er kam um 1410 in Valencia als Sohn eines Hofschneiders zur Welt. Daß ihn gerade der aus Brügge stammende, 1440 in Valencia nachweisbare Luis Alimbrot mit der Kunst der van Eyck vertraut gemacht hat, ist nur eine verlockende Hypothese. Am 29. Oktober 1440 forderte ihn König Alfons von Aragon brieflich auf, zu ihm nach Neapel zu kommen. In der dortigen Hofkanzlei wird er 1442—1447 erwähnt. Am 23. November 1442 nennt ihn der König „unser getreuer Meister Jacomart". Am 6. Januar des folgenden Jahres enthebt der Monarch den vielbeschäftigten von einigen übernommenen Arbeiten. Juni 1443 wird er als „magister Jacobus alias Jacomart" und als „Hofkammermaler" bezeichnet. Im folgenden Jahre malte er

ein Ex voto für Sa. Maria della Pace, eine mächtige Holztafel, zu deren Transport 10 Arbeiter benötigt wurden. Am 20. Juli 1447 finden wir Jaume Baço alias mestre Jacomart mit dem König von Rom, wo er für die 20 Führer der



Abb. 35.
Jacomart(?): Der hl. Franciscus, die Ordensregeln erteilend.
Neapel, S. Lorenzo.

Infanterie 20 Standarten malt und ein großes Banner für den König. 1451 ist er wieder in Valencia, wo er vor allem für das Domkapitel tätig war, auch in kleineren Arbeiten, so führte er 1453 die Bemalung des Schreins für die Kustodie aus, 1454 die Bemalung der Heiligengestalten an der Kustodie selbst, schließlich

Malerei und Vergoldung der Gitter am Hochaltar. Am 16. Juli 1464 ist er in Valencia gestorben.

Arbeiten Jacomarts vor seinem italienischen Aufenthalt kennen wir nicht. Über die Tafeln, die man ihm in Neapolitanischen Kirchen zuteilt, herrscht große Meinungsverschiedenheit. Uns scheint jedenfalls das eine sicher, daß die untere Mitteltafel des sechsteiligen Altarwerkes in S. Severino e Sosio mit dem thronenden hl. Severin von keinem anderen als von Jacomart stammen kann. Die auffällige Verwandtschaft mit dem hl. Martin in Segorbe, von dem noch die Rede sein wird, haben alle neueren Forscher zugeben müssen. Über die anderen Tafeln des Altarwerkes läßt sich wenig sagen, da sie völlig übermalt sind.

Jacomart jedenfalls äußerst nahe steht die Tafel „Der hl. Franziskus die Ordensregeln erteilend" im rechten Querschiff von S. Lorenzo zu Neapel (Abb. 35). Die Typen sind ganz die seinen, es befremdet nur die eigenartige Form der Gloriole des Heiligen. Die Köpfe wirken außerordentlich lebendig. Sie sind ebenso sorgsam ausgeführt wie die feinen Hände. Die Fliesen des Bodens sind sogenannte rajolas valencianas. Sie zeigen das Wappen von Aragon und Sizilien. Die Wappen auf die Heirat Ferdinands mit seiner zweiten Gattin im Jahre 1477 beziehen zu wollen, wie es Rolfs tut, ist durch nichts begründet.

Auf jeden Fall stammt das Bild von einem valencianischen Künstler, und wir sind nach wie vor sehr geneigt, in Jacomart selbst den Autor zu erblicken. Dagegen hat das große Polyptichon mit dem hl. Vinzens Ferrer in S. Pedro Martir zu Neapel sicher nichts mit Jacomart zu tun, schon aus dem einfachen Grund nicht, weil Vinzens Ferrer erst nach 1455 kanonisiert worden ist (also nachdem Jacomart schon längst wieder in Valencia war), ganz abgesehen davon, daß wir auch in dem ganzen Stil des von Bredius bekanntlich dem Simon Marmion zugeschriebenen Altarwerke keine nähere Verwandtschaft mit dem Baços zu erkennen vermögen. Es kommt daher auch die diesem Polyptichon nahestehende Tafel mit dem „Hl. Hieronymus im Gehäuse" im Neapolitaner Museum für unseren Meister nicht in Betracht. Wir bezweifeln überhaupt, daß der Autor des Vinzensaltars ein Spanier gewesen ist, schon die Art, wie die Predella nicht durch Schreinerarbeit in einzelne Teile getrennt, sondern ganz nach italienischer Art durch gemalte Architekturen geschieden, die mit den einzelnen Szenen in Verbindung stehen wird, ist durchaus unspanisch. Von Interesse ist es nun, daß eine kleine Kirche in Segorbe ein Altarwerk birgt, deren Mittelstück genau denselben hl. Vinzens wiedergibt, wie man ihn auf dem Neapolitaner Altar erblickt, die Predellentafeln sind freilich ganz anders geartet und geben auch andere Szenen wieder. Es wäre ja nicht unmöglich, daß das Retablo von Segorbe von einem Spanier geschaffen wurde, der den Neapolitaner Altar gekannt hat, ja es ist gar nicht ausgeschlossen, daß es in Neapel von einem spanischen Grande einem dort weilenden Spanier in Auftrag gegeben worden ist. Dafür könnte man mehr als ein Analogon anführen. Wir kennen eine ganze Anzahl spanischer Meister, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Neapel gewirkt haben, vor allem Diego Serrano, der 1457 mit Luis del Salto die Johanneskirche in der Grotte der Straße nach Pozzuoli ausgemalt hat.

Nun aber zu den gesicherten Arbeiten Jacomarts, die der Meister nach seiner Rückkehr aus Italien in Spanien ausgeführt hat. Sein erstes Werk, das er dort schuf, war der Annenaltar, im Auftrag des Kardinals Rodrigo Borja (später Pabst Calixtus III) für die Hauptkirche seiner Vaterstadt Jatiba gemalt (Abb. 36). Hier

zeigt sich deutlich der Charakter von Jacomarts Kunst: eine eigenartige Verbindung von nordischer Gotik mit italianisierender Frührenaissance, eine unverhüllte Freude an der neuen Ölmalerei, eine große Liebe für Glanz und Prunk, für kostbare Stoffe und Steine und endlich ein ausgesprochener Sinn für Feierlichkeit, ein bewußtes und erfolgreiches Streben nach Monumentalität. Dieser kann sich nur in den großen Tafeln Geltung verschaffen. Die kleinen sind genreartig, sehr reizvoll behandelt, in der Komposition jedoch nicht besonders geschickt. In besonders reichem Maß verwendet der Künstler stets die Valencianischen Fliesen (azulejos).



Abb. 36.
Jacomart: Die Haupttafeln des Annenaltars. Játiba, Colegiata.

Die Mitteltafel zeigt uns eine hl. Anna selbdritt mit Joachim und Elisabeth, auf den Seiten je ein heiliger Bischof, beide den Kopf in Dreiviertelwendung nach rechts: zu Füßen des hl. Augustin kniet die hl. Monica und der hl. Ildefons, der den Stifter, den Kardinal Rodrigo Borja beschirmt. Die Predellentafeln mit der „Taufe des hl. Augustin" und der „Kaselverleihung an den hl. Ildefons" sind heute in ein anderes Altarwerk der Kirche eingelassen.

Mit das schönste Werk des Meisters ist neben diesem Altar das laut Inschrift 1457 vollendete Martinsretablo in der Sakristei von S. Martin in Segorbe (Abb. 37), ursprünglich wohl für die Cartuja de Valdecristo gemalt, mit dem thronenden Heiligen in der Mitte und Szenen aus seinem Leben. Gegen diese Schöpfung fällt der am 23. Januar 1460 bestellte, dem hl. Lorenz und hl. Petrus Martir gewidmete Altar in der Kirche von Morella bei Cati stark ab. Man möchte kaum glauben, daß diese Tafeln eigenhändige Arbeiten des Meisters sind, vor

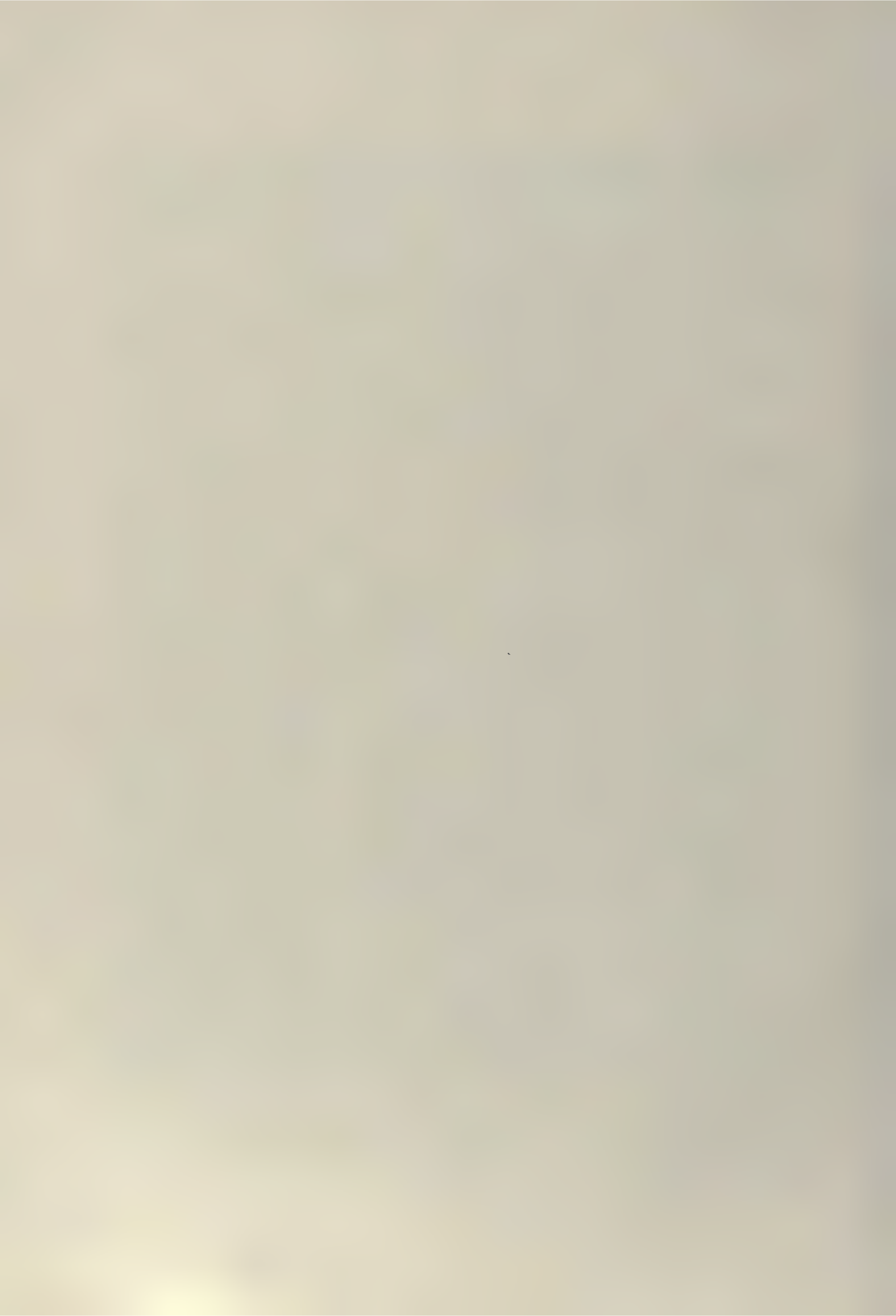
allem nicht die seitlichen mit Szenen aus dem Leben der beiden Heiligen, die Golgathaszenen oben, die Propheten auf den Außenbänden und die Predellenfiguren. Dagegen darf man in dem Retablofragment der Pfarrkirche zu Morella: „der hl. Petrus in throno von Kardinälen umgeben" ein schönes Spätwerk des Meisters erblicken. Sehr verwandt mit diesem Stück ist der leider durch Übermalung gänzlich verdorbene „hl. Petrus in throno" im Berliner Kunstgewerbemuseum.

Jacomart äußerst nahe stehen dann noch folgende Arbeiten, die zum Teil sogar von ihm selbst geschaffen sein mögen: der „hl. Sebastian" und die „hl. Helena" Bruchstücke eines Retablo in S. Francisco zu Játiba. Der „Tod des hl. Augustin", ein Predellenteil, 1912 im Münchner Kunsthandel. Von einem Schüler Jacomarts zu Ausgang des 15. Jahrhunderts geschaffen ist die Tafel mit den drei lebensgroßen Gestalten der hl. Lazaro, Helena und Monica, in der Sammlung Lazaro zu Madrid (Abb. 37). Die „hl. Helena" dieser Tafel hat ein mäßiger Schüler fast genau wiederholt in einem Altarbild der alten Kirche S. Feliú zu Játiba. Ebenda sieht man nächst dem Hochaltar auf der Evangelienseite ein Altarwerk, das aus Teilen verschiedener alter Retablen zusammengesetzt ist, wovon drei Tafeln und die Predellen dem weiteren Kreis Jacomarts angehören: eine Virgen de la leche mit musizierenden Engeln (ähnlich der kleinen Tafel oben am Retablo zu Segorbe), links und rechts davon die überaus monumentalen Gestalten der Heiligen Jacobus major und menor, dieser eine grandiose, eindrucksvolle Patriarchenfigur. Auf allen drei Tafeln ist wiederum Goldbrokat in reichstem Maß verwendet, die Mäntel der Heiligen weisen breite Goldsäume auf. Auffallend ist der Umstand, daß der Goldhintergrund bei den beiden Heiligen ganz nach katalonischer Art, ein erhaben aufgesetztes Pflanzenornament zeigt. Ebenso sind die Nimben der Predellenfiguren ganz katalonisch in Formen wie in technischer Behandlung. Dargestellt sind Szenen aus dem Marienleben und dem der Heiligen. Tormo bringt neuerdings diese Tafeln mit Gemälden zusammen, die in Kirchen von San Mateo im Maestrazgogau ganz kürzlich wieder ans Licht gezogen worden sind. Diese Tafeln, zu Johannes und Michaelsretablen gehörend, zeigen eine ungewöhnlich großzügige, herbe Zeichnung, die Gestalten sind von stolzer Zurückhaltung, die Farbe war diesen Künstlern Nebensache. Die technische Behandlung dieser Stücke, die wie gesagt etwas an die katalonische „Relieftechnik" erinnert, bringt Tormo in Zusammenhang mit der in dieser Gegend einst besonders gepflegten Emailkunst. Wir wissen von einem Maler aus San Mateo etwas genaueres, von Valentin Motolu. Dieser schuf 1454 ein Retablo für die Ermita de Sa. Ana zu Catí und 1864 einen anderen, leider gleichfalls verschollenen Altar für eine Kirche zu San Mateo.

Dem Schulkreis Jacomarts gehört der Autor des Retablo der Virgen de los Angeles an, das aus der Ermita de S. Ana in die Seo von Játiba überführt worden ist, seinen Einfluß erfahren hat wohl auch der Schöpfer des Hochaltars von S. Feliu zu Játiba, ein ziemlich derber Geselle, der nichts mit dem Künstler der genannten Tafel mit drei Heiligen der Sammlung Lázaro und dem Autor eines gleich zu erwähnenden Klappaltärchen im Valencianer Museum zu tun hat, wie Tormo irrtümlich glaubt. Loga nimmt nicht nur an, daß die eben genannten Altäre in der Seo und in S. Feliu zu Játiba wie die Virgen del Popul zu Albal von ein und demselben Meister herrühren, sondern auch, was uns keineswegs erwiesen zu sein scheint, daß der gleiche Maler auch der Autor des Polyptichons sei, das sich jetzt in der Pfarrkirche S. Antonio zu Castel Sardo



Abb. 37.
Jacomart: Martinsretablo. Segorbe, Sakristei von S. Martin.



auf Sardinien befindet. Unverkennbar ist wohl in diesem Werk die stark spanische Note, aber wir möchten es durchaus nicht für so ganz bestimmt ansehen, daß ein Valencianer Provinzkünstler hier in Frage kommt (es zeigen sich ja auch Anklänge an rein katalonische Eigentümlichkeiten). Sicher ist jedenfalls, daß dieses Sardinische Altarwerk den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts angehört und nicht wie Biehl irrtümlicherweise annimmt, erst dem zweiten Viertel des

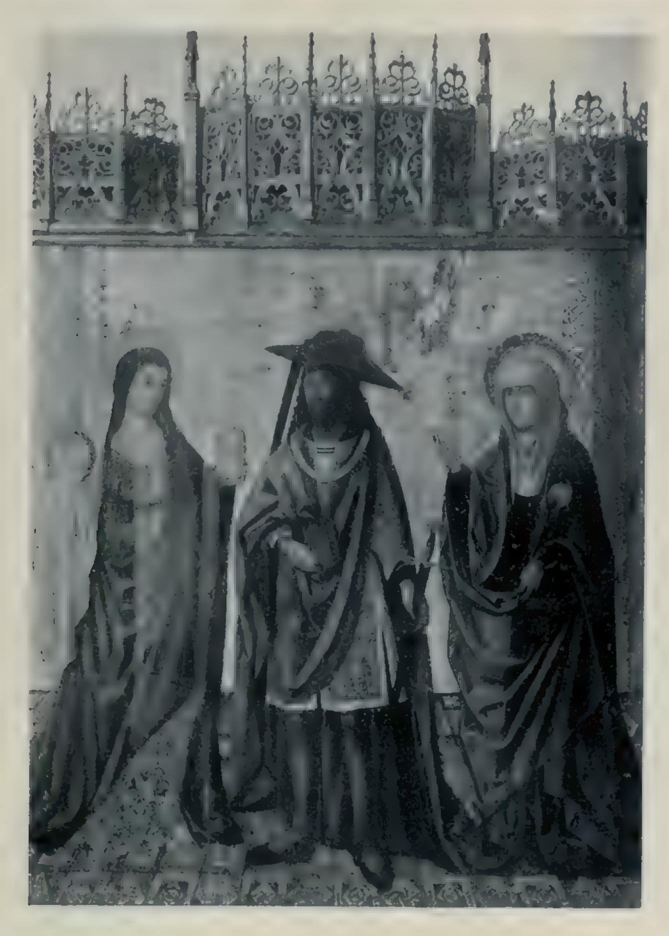


Abb. 38.
Schule Jacomarts: Drei Heilige. Madrid, Sammlung Lázaro.

Cinquecento. Es sei an dieser Stelle auch jenes Giovanni Muru Erwähnung getan, eines mittelmäßigen sardinischen Künstlers, der 1515 das ganz nach ostspanischem Muster konstruierte und im einzelnen durchgeführte Polyptichon im Chor der Kirche Sa. Maria del Regno zu Ardara vollendet hat.

Von den wertlosen Tafeln des Altarwerkes rechts beim Eingang in die gleiche Kirche zu Játiba sticht die Tafel mit der hl. Ursula und ihren Begleitern stark ab. Sie gehört zweifelsohne einem Maler aus Jacomarts Kreis an, ebenso die große „Anbetung der Könige“ im Valencianer Museum und der hervorragende

Dreikönigsaltar im Augustiner Kloster zu Rubielos de Mora (Prov. Teruel), der neben der „Anbetung der Könige“ einen „hl. Petrus“, eine „hl. Anna selbdritt“ sowie oben unten kleine Tafeln mit Szenen aus dem Marienleben zeigt. Man ist im ersten Augenblick fast geneigt zu glauben, daß man es hier mit einem Jugendwerk Jacomarts zu tun hat. Der hl. Michael oben sowie die Könige machen noch



Abb. 39.
Aragonesisch von 1454: Der hl. Michael. Zaragoza, Sa. Catalina.

einen etwas altertümlichen Eindruck, erinnern in der Zierlichkeit der Bewegung an sienesische Dinge. Die Nimben weisen zum Teil die eckigen katalonischen Formen auf. Wahrhaft monumental sind die Gestalten der Heiligen Petrus und Anna.

Die Sakristei der Valencianer Seo enthält das Kniestück eines hl. Ildefons, offenbar Fragment eines Retabloteiles, das man mit Recht nahe an Jacomart

heranrückt. Wir halten es nicht für ausgeschlossen, daß er selbst der Autor dieses interessanten Stückes ist, umsomehr als diese Tafel geradezu das Vorbild zu jenem inschriftlich 1454 datierten „hl. Ildefons" gewesen zu sein scheint, der das Mittelstück eines Altarwerkes (links Paulus Eremita, rechts der hl. Michael als Seelenwäger Abb. 39) in Sa. Catalina zu Zaragoza bildet. Sehr gut haben die gesehen, die behaupteten, dieser Künstler sei ein direkter Schüler Jacomarts gewesen. Unzweifelhaft ist aber das Valencianer Stück dem Zaragozaner erheblich überlegen.

Rätselhaft bleibt uns nach wie vor der Autor des merkwürdigen Breitbildes im Valencianer Museum, das Christus seiner Mutter und den Heiligen in einer Kirche erscheinend darstellt, und früher mit Fray Juan de Napoles, der 1513 gestorben ist, ohne inneren Grund in Verbindung gebracht wurde (Abb. 40.) Das



Abb. 40.
Valencianer Meister vom Ausgang des 15. Jahrhunderts: Christus erscheint seiner Mutter und Heiligen. Valencia, Museum.

herbe, ausdrucksvolle, in gewisser Beziehung aber doch unbeholfene Stück mit der skulpturenmäßig brüchigen Faltenbehandlung der hellen Gewänder ist eine echt valencianische Arbeit, die wohl kurz vor Ausgang des 15. Jahrhunderts entstanden sein mag. Man darf vielleicht seinen Schöpfer (der zweifelsohne in seiner Jugend Arbeiten des Roger van der Weyden genauer studiert hat) dem weiteren Schülerkreis des Jacomart zuzählen, ähnlich wie jenen Nicolas Falcó der um 1500 die schönen Gemälde eines großen im spätgotischen Stil ausgeführten Retablo (heute im Valencianer Museum) geschaffen hat. Unter den einzelnen Tafeln sei besonders auf die hl. Anna selbdritt (mit der interessanten, uns sonst unbekannten Verwendung des Rosenkranzes Abb. 41.) hervorgehoben. Ein ganz leiser Nachklang nordischer Kunst ist in diesem Bild zu verspüren, wo Herbheit und Anmut sich in eigener Weise gepaart haben. Stärker kommt der nordische Einfluß in einem Klappaltärchen im gleichen Museum zur Geltung, das wohl schon in den ersten Jahren

des 16. Jahrhunderts entstanden ist und in der Mitte eine sitzende Virgen de la leche (Abb. 41), oben eine Beweinung, auf den Flügeln die Verkündigung, die hl. Anna selbdritt, den hl. Georg, Johannes den Täufer, Augustin und am Sockel zwischen verschiedenen Heiligen die Franziskusstigmatisation zeigt. Dem Autor war die Kunst Memlings nicht unbekannt, ebensowenig wie jenem Meister, der das große



Abb. 41.
Nicolas Falcó: Die hl. Anna Selbdritt. Valencia, Museum.

„Jüngste Gericht" im Valencianer Museum, interessant wegen der vielen Akte, geschaffen hat. (Bemerkt sei, daß das gleiche Museum ein wohl reines spanisches dafür aber auch ziemlich roh gemaltes „Jüngstes Gericht" aus erheblich füherer Zeit (ca. 1430 entstanden) besitzt, und das Valencianer Stadthaus eine stark von Roger van der Weyden beeinflußtes, wohl rein vlämisches „Jüngstes Gericht" mit Szenen aus der Geschichte Jesu auf den Seiten aus der Zeit um 1480 enthält.)

Was bei den Werken der katalonischen Maler aus der zweiten Hälfte

des 15. Jahrhunderts am meisten auffällt, ist die überreiche zuweilen fast barbarisch wirkende Goldverwertung vor allem für den Hintergrund. Dieser ist entweder graviert oder besteht sozusagen aus vergoldetem Stuckrelief mit geometrischer oder noch häufiger pflanzlicher Ornamentation. Man kann einige Ateliers fast nach den Hintergrundmustern unterscheiden. Auch der



Abb. 42.
Valencianer Meister vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Virgen de la Leche. Valencia, Museum.

reiche Goldschmuck und die Heiligenscheine werden plastisch aufgesetzt. In zweiter Linie ist der zunehmende Naturalismus bemerkenswert. Der nordische Einschlag, der mit dem bei Dalmau zu vergleichen ist, bleibt nach wie vor stark fühlbar. In der Gesamtstimmung tritt jedoch keine Änderung ein. Der lyrische, ruhig erzählende Ton, die verweilende Stimmung charakterisiert fast alle Arbeiten, nur selten verspürt man unter den katalonischen Meistern jener Zeit einen dramatischen Hauch. Die Feinheit der Ausführung läßt oft zu wünschen übrig,

der Naturalismus schien für mehr als einen untrennbar mit derber Technik zu sein.

Gleich das erste Werk ist eine charakteristische Probe für diesen Stil: die drei großen im Kapitelsaal der Kathedrale von Barcelona aufbewahrten Tafeln, die von einem von dem Bischof Salvador (1433—45) gestifteten, vielleicht aber erst nach seinem Tod angeführten Altarwerk stammen.

Der nordische Einschlag verrät sich vor allem in der „Verklärung Christi" und in der höchst interessanten „Verteilung von Brot und Fischen" (Abb. 43), interessant wegen der höchst naturalistischen, ganz leise an einen Pieter Breughel erinnernden Wiedergabe von Volkstypen, die kauen und schmatzen, sowie wegen der Art wie Christus verschiedene Male dargestellt ist, an verschiedenen Plätzen Brot austeilend. Die großen langweiligen Längsfalten der Gewänder waren es wohl in erster Linie, die Sanpere veranlaßten, die Tafeln Martorell zuzuweisen (was rein zeitlich wohl möglich wäre). Martorell scheint uns aber als Autor ganz ausgeschlossen zu sein, der Künstler steht dem Autor des großen, der hl. Klara und hl. Katharina geweihten Altarwerks im Vorraum des Kapitelsaals bedeutend näher, wenngleich wir nicht mit Bestimmtheit behaupten möchten, daß es derselbe Meister ist. Höchst gewagt ist die Zuweisung des von Da. Sancha Inisenz de Cabrera, Witwe des Arquimbau de Foix gestifteten Clarenaltars an Juan Cabrera durch Sanpere, der zur Begründung dieser Hypothese nur anführen kann, daß Cabrera 1450 die Bemalung des Gitters und einer Säule der Kapelle bezahlt wurde, die das Altarwerk ursprünglich schmückte.

Die weiblichen Typen sind von großer Anmut. Unter den kleineren Tafeln verdient vor allem die Beweinung Christi hervorgehoben zu werden wegen des packenden Ausdrucks, der tiefen Innerlichkeit des Schmerzes. In Abstand von diesem Altarwerk sind die beiden Tafeln in Sa. Maria del Mar: Pfingsten und Auferstehung Christi zu nennen, Reste eines großen Altarwerks. Es ist nicht zu leugnen, daß eine eigenartige Wirkung von den beiden Tafeln ausgeht. Man spürt, der Künstler wollte weit mehr geben, als er in Wirklichkeit darzustellen, auszudrücken vermochte. Verschiedenes erinnert leise an süddeutsche Dinge, der kauernde Soldat in der blitzenden Rüstung besitzt wirklich etwas von einer Witzschen Gestalt, was schon Sanpere auffiel. Sanpere dachte daher an einen 1460—1502 in Barcelona nachweisbaren Meister mit dem deutschen Namen Bernardo Gaffer als Autor. Es ist jedoch ebenso fraglich, ob dieser wirklich in Betracht kommt, wie der gleichfalls von Sanpere herangezogene Domingo Sans, ein Künstler, der 1497 bereits ziemlich bejahrt war. Die Technik, vor allem die Hintergrundsbehandlung ist rein katalonisch. Erwähnt sei hier, daß zu Ende der fünfziger Jahre auch zwei portugiesische Künstler in Katalonien tätig waren: Basco Fernandez und Juan Payva.

Der sympathischste unter den katalonischen Künstlern aus dem dritten Viertel des 14. Jahrhundert ist zweifelsohne Jaume Huguet, dokumentarisch nachweisbar von 1448—1483. Ein Pere Huguet, vielleicht der Vater oder ein älterer Bruder Jaumes wird 1434 1444 erwähnt. Ein Bruder Jaumes war jedenfalls Antonio Huguet, der im September 1454 mit Jaume eine Arbeit für die Kathedrale von Barcelona ausführte. Den „Meister des Ausdrucks" hat man ihn genannt und bewundert seine an die großen umbrischen Maler gemahnende Eleganz und Zartheit, die in früheren Zeiten den Hauptvorzug der katalonischen Meister gebildet hatten. 1451 malte er ein Retablo für eine Kirche auf Sardinien (dort haben wiederholt katalonische Künstler gearbeitet, so malte Berenguer Picabelt zwischen 1423 und 1436 das Retablo in Sa. Marial bei Uta, Joan de

Barcelona um 1460 das von S. Francisco de Stampaca, jetzt im Museum von Cagliari). Verschollen ist der 1455 für das Kloster von Ripoll gemalte Marien-



Abb. 43.
Katalonisch. Zweites Viertel des 15. Jahrh.: Die Verteilung von Brot und Fischen.
Barcelona, Sala Capitular.

altar, ebenso der von 1479 in S. Martin zu Monegre und der 1483 bezahlte, in der Kapelle der Seifensieder (cofradia de S. Eloy de maestros cerrajeros) im Carmenkloster zu Barcelona.

Das einzig dokumentarisch beglaubigte Werk, das sich uns von Huguets Hand erhalten hat, ist der 1460 vollendete Altar de S. Abdon y Senen in S. Pedro zu Tarrassa. Die dramatischen Szenen, Verhöre, Martern von Heiligen gelingen ihm nicht, ausgezeichnet aber sind die Einzelgestalten erfaßt und Szenen wie die, da die beiden Heiligen im Bärenzwinger voll ergebenen Gottvertrauens knieend ihr Gebet zum Himmel richten. Huguets Gestalten weisen in der Regel sehr schlanke Proportionen auf. Sanpere mag recht haben, daß von der Predella nur die Marter der Heiligen Cosmas und Damian ihm gehört, die Einzelgestalten jedoch einer anderen Hand, (vielleicht Jaume Vergos, nicht Pablo); die Golgathaszene freilich scheint uns von Huguet zu stammen.

Als ein Frühwerk des Künstlers darf man das wohl noch vor 1448 entstandene Retablo de Sa. Julita in S. Quirse zu Tarrassa bezeichnen mit der hl. Julita und S. Quirse in der Mitte, darüber eine Golgathaszene und höchst reizvoll behandelte Geschichten aus dem Leben des hl. Quirsin auf den Seiten. Als eine der schönsten Arbeiten des Meisters möchten wir den Retablito im Museum von Vich bezeichnen (Abb. 44) mit der lieblichen Verkündigung, der Golgathaszene mit dem von seinen Schutzheiligen begleiteten Stifterpaar in reichster. höchst sorgfältig behandelter Landschaft und der eleganten Anbetung der Könige.

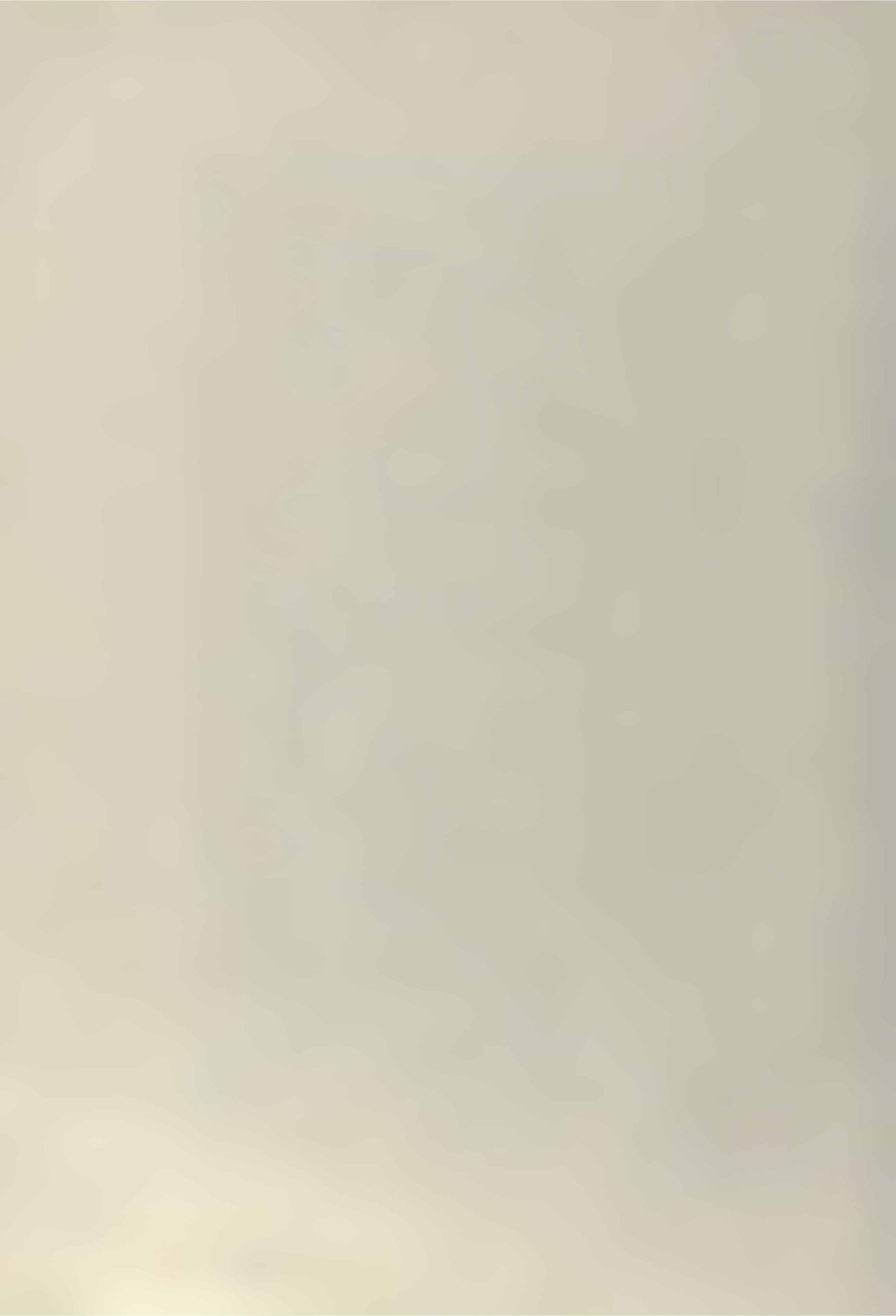
Vielleicht ein Nachkomme Jaumes oder seines Bruders war, wie hier kurz eingeschaltet sei, jener Jaume Huguet, Sohn des Antonio Huguet aus Villafranca de Penades, 1572 Bürger von Bari, der 1571 den Sebastiansaltar für die Kirche von Crexa und 1580 ein Jacobusretablo geschaffen hat.

Schließlich sei hier noch auf die merkwürdigen Tafeln mit Szenen aus dem Leben des hl. Georg im Louvre verwiesen, die einen gewissen Anklang an die Kunst des Jaume Huguet aufweisen, jedoch wohl von einem südfranzösischen Maler geschaffen sind, der zweifelsohne mit Huguets Kreis in Verbindung steht.

Neben und nach Huguet hat die Künstlerfamilie Vergos eine Hauptrolle in Barcelona gespielt. Die langatmigen Erörterungen Sanperes haben keine Klarheit darüber geschaffen, welche Werke den einzelnen Mitgliedern mit Sicherheit zuzuweisen sind; im Gegenteil, und es wird die Scheidunng der einzelnen Hände die Aufgabe einer neuen, eingehenden Spezialuntersuchung sein müssen. Hier sei nur soviel gesagt: Von dem älteren 1460 gestorbenen Jaime Vergos wie von dem fast gleichaltrigen Francisco Vergos ist keine gesicherte Arbeit erhalten. Jaime Vergos der Jüngere, seit 1459 nachweisbar und vermutlich 1503 gestorben (er konnte wohl gut malen, aber nicht schreiben, 1481 unterzeichnet für ihn der noch zu erwähnende Francesch Mestre), dürfte, wie wir mit Bertaux annehmen, als Autor des 1464 entstandenen Retablo del Condestable in der Cap. de Sa. Agueda in Barcelona anzusehen sein. Man sieht in der Mitte die Anbetung der Könige, (Abb. 45) darüber die Kreuzigung, auf den Seiten sechs Szenen aus dem Marienleben. Ebenso stammt das noch damit zusammenhängende Altarwerk des Gremio de los revendedores in Barcelona von ihm. Jaime Vergos besitzt nicht die Eleganz eines Huguets, wie er überhaupt etwas leerer und trockener wirkt. Doch ist sein Temperament dem Huguets nahe verwandt. Jaime Vergos benutzt in überaus starkem Maß den kräftigen Reliefgrund, die losen Zweige mit den kleinen Blättchen sind geradezu seine Fabrikmarke. Später trat er, wie sein zweiter Sohn Rafael, weniger hervor, die beiden erscheinen nur als Mitarbeiter des bedeutendsten Mitgliedes der Familie: Pablo Vergos, Jaimes ältesten Sohnes, der 1495 gestorben ist. Die umfangreichen Altarwerke, die diese Künstler schufen, sind samt und sonders von höchstem kulturhistorischen Inter-



Abb. 44.
Jaume Huguet: Dreikönigsaltärchen. Vich, Bischöfl. Museum.



esse, man wird in gewisser Weise an Carpaccio erinnert. Katalonische Trachten, katalonische Heiligenverehrung, katalonische Sitten lassen sich nicht besser



Abb. 45.
Jaime Vergos d. J.: Anbetung der Könige (vom Retablo del Condestable). Barcelona, Cap. Sa. Agueda.

studieren als in diesen Werken. Pablo Vergos verfügt über einen wirklich monumentalen Stil, es gelingen ihm Gestalten wie der majestätisch thronende Antonius Abad seines auch in den übrigen Teilen bewundernswerten Altarwerks,



Abb. 46.
Jaime Vergos d. J.: Marter des hl. Vincens. Barcelona, Museum.

einst bei den Escolapios in Barcelona, 1909 in der „Semana tragica“ leider verbrannt. Er schafft um 1493 Zeremonienbilder von feierlichstem Klang wie die überlebensgroße „Krönung des hl. Augustin“ (Abb. 49, jene Tafel, der wir vor



Abb. 47. Pablo Vergos: Einkleidung des hl. Vincens (Ausschnitt). Barcelona, Museum.

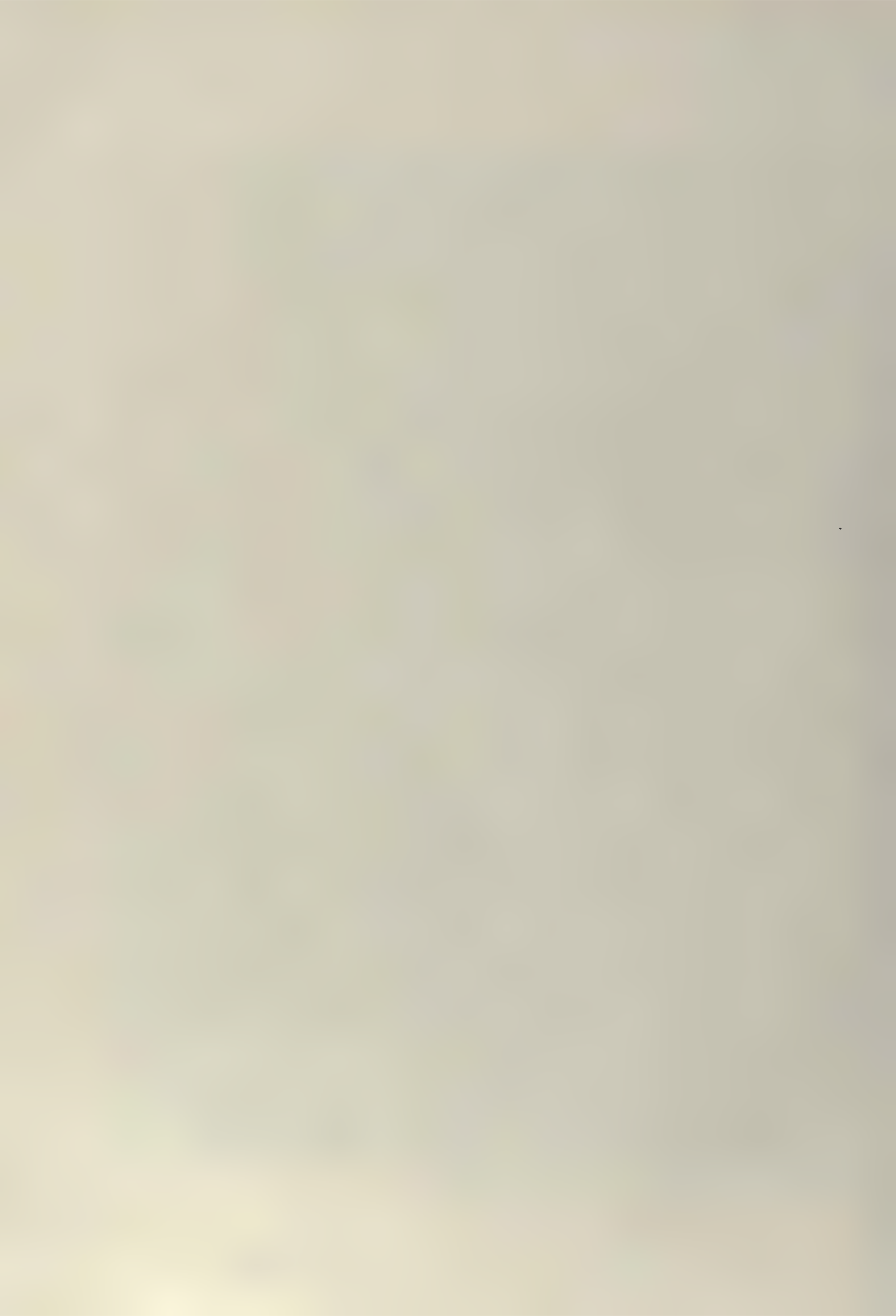




Abb. 48.
Pablo Vergos: Auffindung des Leichnams des hl. Antonius Abad. Barcelona. Früher S. Antonio Abad.

all den anderen hochinteressanten, jedoch nicht durchgängig von ihm stammenden Gemälden des Retablos der Lohgerber (curtidores) den Preis geben möchten. (Eine schwache Schulimitation im Museum der Hispanic Society zu New York.)

Und schließlich stellt er in den letzten Jahren seines Lebens jene gewaltigen Prophetenfiguren vor uns (Abb. 50 und 51, die einst den Rahmen des großen von seinem Vater und Bruder vor März 1506 zu Ende geführten Retablo de S. Esteban in

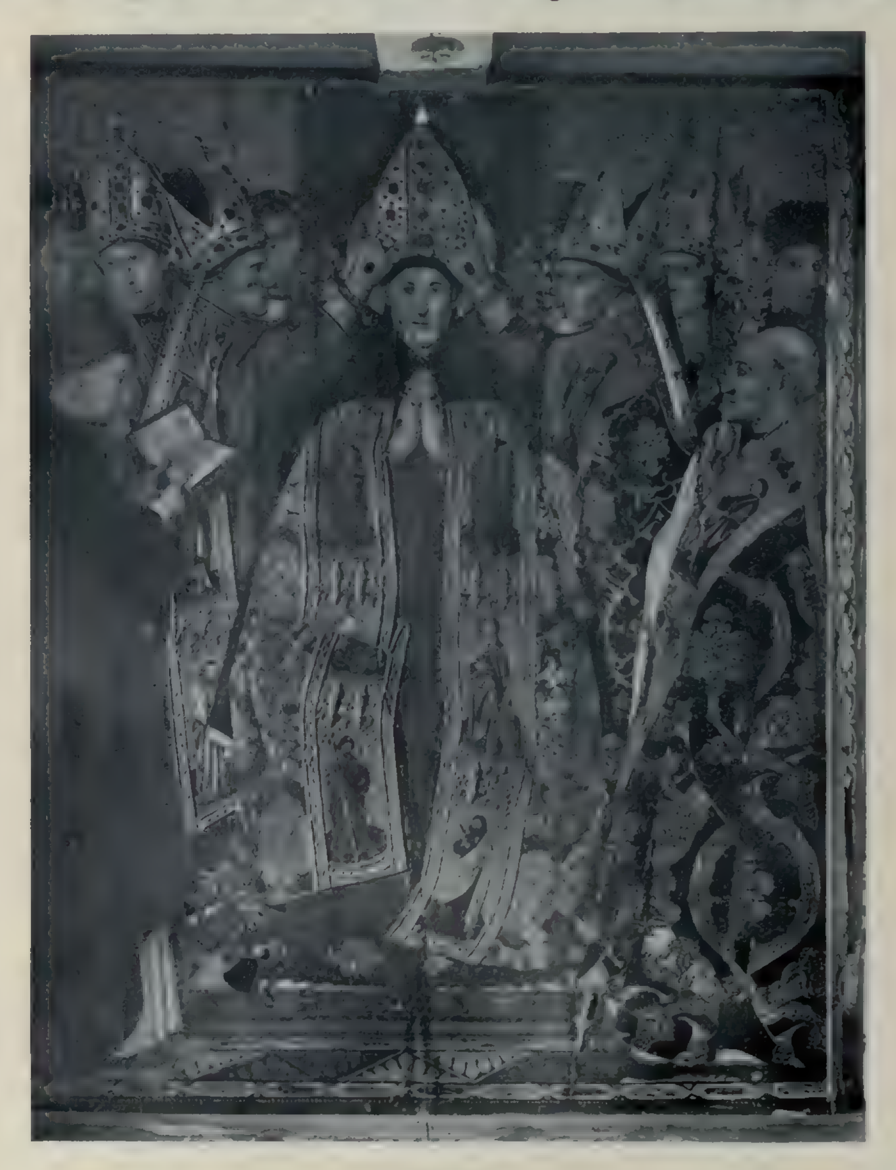


Abb. 49.
Pablo Vergos: Bischofsweihe des hl. Augustin.
Barcelona, Lohgerberzunft.

Granollers schmückten (und auf dem vielleicht Rafael Vergos stammenden Altarwerk in S. Pere de Villamayor wiederholt sind). Die „Kreuzschleppung Christi" des Stephansaltares findet sich in einer etwas späteren, weit eindrucksvolleren, jedoch gleichfalls sicher nicht von Pablo Vergos herrührenden Variante bei D. Baudilio Correras in Barcelona. Nicht ausgeschlossen ist es, daß die



Abb. 50.
Pablo Vergos: König David und Moses.
Granollers.

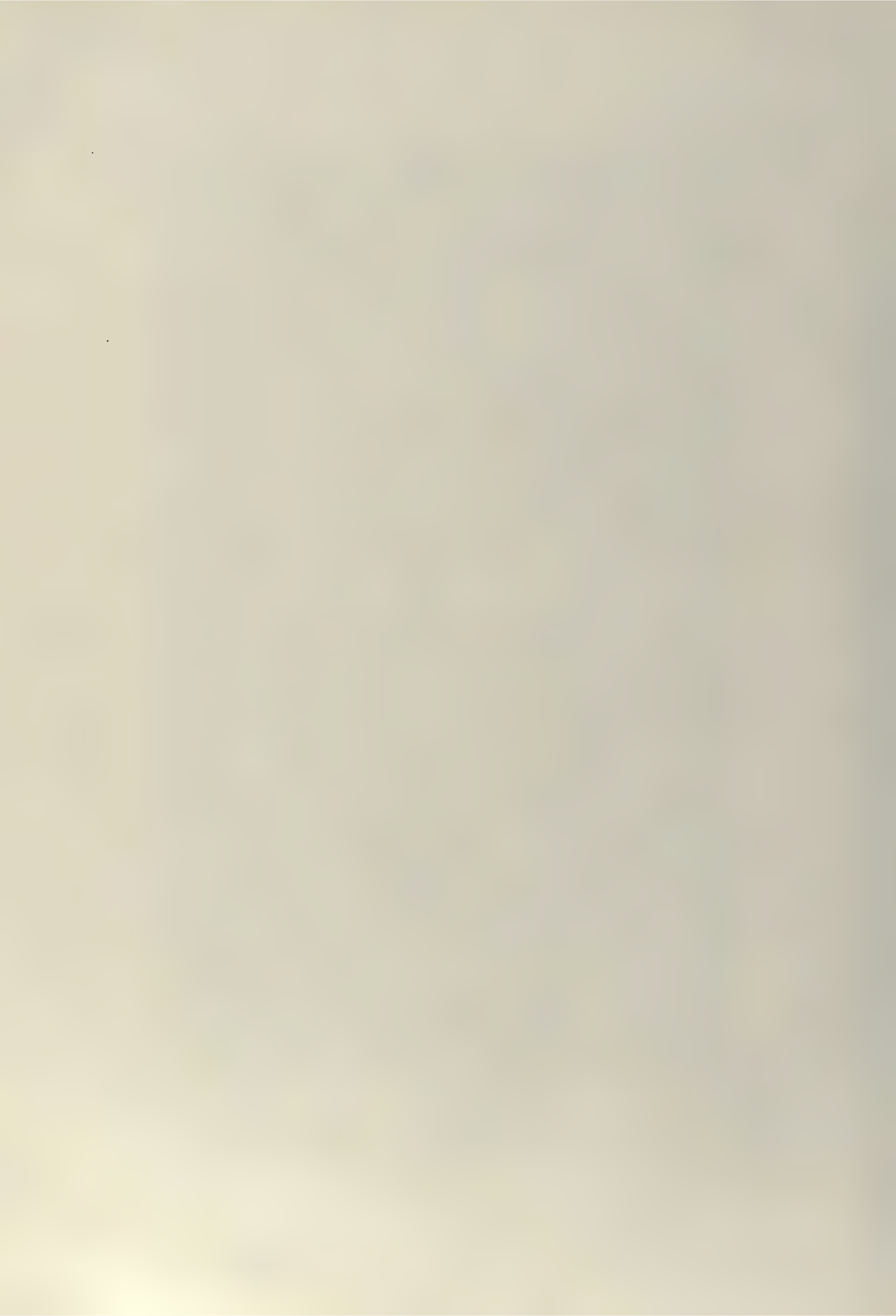
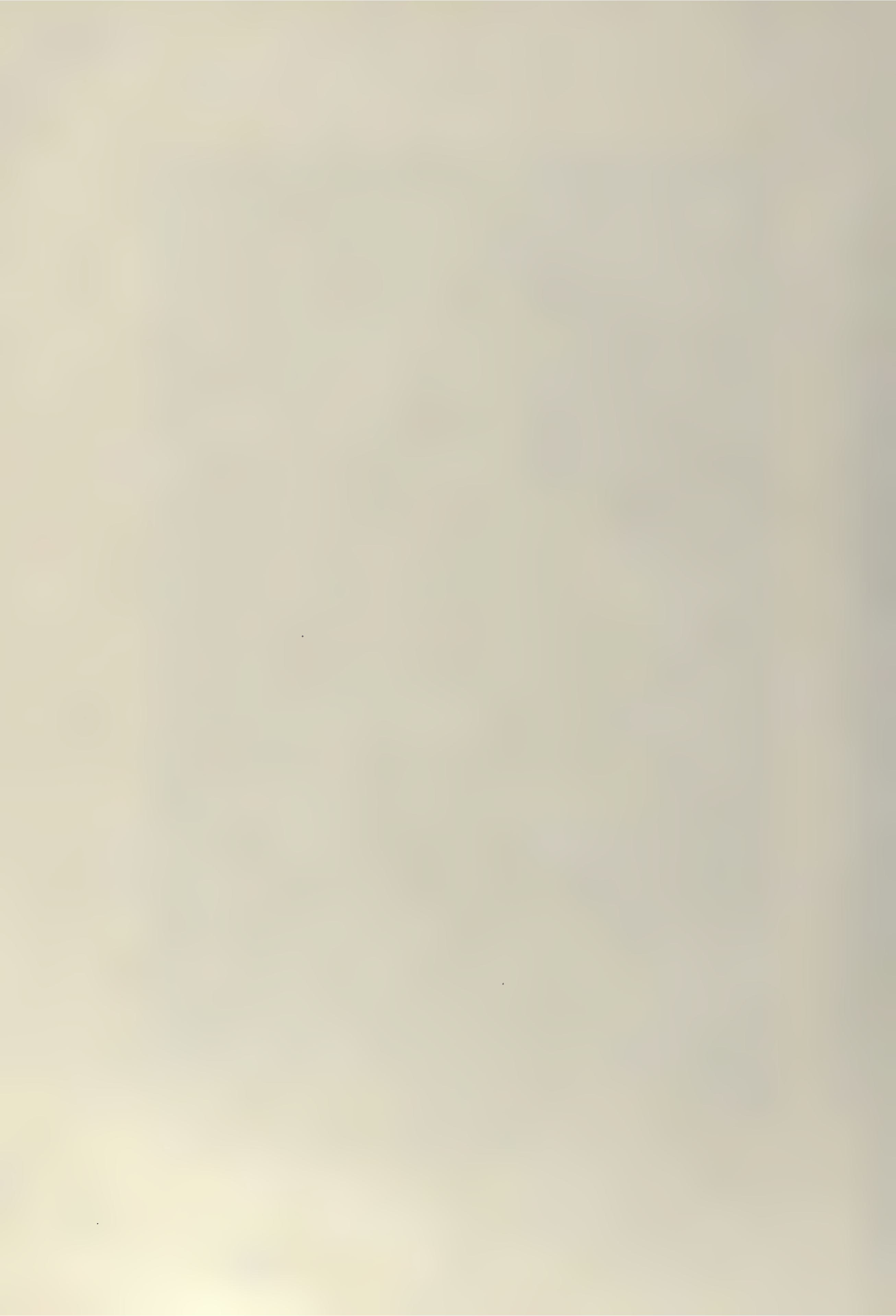




Abb. 51.
Pablo Vergos: Moses (Ausschnitt).
Granollers.



„Einkleidung des hl. Vinzenz“ des großen Vinzenzaltars im Museum, der aus Sarria stammt, der Frühzeit des Pablo Vergos angehört (Abb. 47). Die Striegelmarter und die Scheiterhaufenszene (Abb. 46) stammen wohl vom Vater, der „Engelbesuch“ von einer verwandten Hand, während die „Geißelung“ und der „Tod des Heiligen“ erst im 16. Jahrhundert unter stark italienischem Einfluß



Abb. 52.
Pablo Vergos: Bekehrung der hl. Monica.
Barcelona, Lohgerberzunft.

von einem unbekannten Meister hinzugefügt worden sind.

Neben diesen Künstlern treten dann Meister wie Juan Lluis aus Valls, der sich 2. Juli 1469 verpflichtete für Da. Isabel Martorel zu Taragona ein großes Altarwerk zu malen mit einer Mantelmadonna als Mittelstück und dem Sampere das hübsche Fragment einer Bischofskrönung in der Sammlung Bosch zuschreibt, ebenso jenes Francisco Solibes aus Barnola, der 1480 das Retablo

de la Piedad in S. Llorens de Morunys malte, stark zurück. Der nordische Einschlag ist unverkennbar vor allem in der Marienkrönung und dem Hauptbild, das vornehmlich durch die — trocken wie alles übrige behandelten — Porträts des Stifters, des Kaufmanns Juan Piquer und seiner Gattin interessiert. Wenig bedeutend scheinen auch Esteban Alsamora aus Barcelona (Martinsaltar 1482 für S. Martin zu Viladau) und Juan Alsamora (1494 Altar für Cap. Sa. Lucia in Sa. Maria del Mar zu Barcelona, gleichfalls nicht mehr erhalten) gewesen zu sein, ebenso Rafael Carbó (1476—83), Francisco Micael (1478), Bartolomé Pons (1478—1520), Francisco Nicolau (1489), Antonio Lobet (1489 1496). Und ganz sicher war jener Gabriel Guardia keine Größe, der laut Vertrag vom 24. September 1501 den Dreifaltigkeitsaltar im Archiv der Basilica von Manresa ausgeführt hat. Interessant und charakteristisch für den Durchschnitt und die Auffassung der katalonischen Künstlerschaft jener Zeit bleiben Stücke wie die von milder Hoheit erfüllte Trinitas mit dem recht lebendigen Porträt des geistlichen Stifters und die amüsante Darstellung der Erschaffung Evas auf jeden Fall.

Die bedeutendsten Meister in Barcelona, vom letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, neben den Vergos waren keine einheimischen Künstler, sie kamen aus dem Süden wie Bartolomé Vermejo von Córdoba (aus dem Süden kam auch der im April 1503 für die Kathedrale zu Barcelona tätige Joan Rodrigo „pintor de Sivilla"), oder aus dem Norden wie Pedro Alemany, die beide in ihren Werken stark nordischen Einfluß aufweisen.

Es ist freilich nur eine durch die ihm zugewiesenen Arbeiten begründete Hypothese, daß Pedro Alemany nicht eingesessener Katalone sondern wirklich deutscher Herkunft ist. Ein „Alemany" wird schon 1389 unter den Kunsthandwerkern der Kathedrale von Barcelona aufgeführt; ein seit 1449 genannter Tomas Alemany, der am 29. Dezember 1451 starb, stand als Maler, vor allem als künstlerischer Beirat für die großen Festlichkeiten im Dienst der Stadt und sein Sohn Gabriel, der seit 1451 erwähnt und zuletzt 1509 genannt wird, war sein Nachfolger im Amt. Ob Pedro Alemany mit diesen verwandt war, muß dahingestellt bleiben. Pedro Alemany verpflichtete sich zusammen mit Rafael Vergos am 31. Januar 1492, ein Altarwerk für die Capilla Rodona de la Virgen Maria zu Vich zu malen. 1493 malte er zusammen mit Francisco Francesch Mestre, der seit 1479 nachweisbar ist und 1486 Malereien in der Taufkapelle der Kathedrale zu Barcelona ausgeführt hat, ein Retablo für die Almoyna bei Rodona, vier Jahre später wiederum mit Rafael Vergos den Hauptaltar für die Pfarrkirche von Teyá mit Pietà, Marienkrönung, Hieronymus, Augustin, Sebastianmarter und Santiago als Pilger und ebenso 1498 den großen verschollenen Michaelsaltar für die Pfarrkirche von Calella. 1500 arbeitete er zusammen mit Bartolomé Pons (pintor de retaules, 1496—1502 für die Kathedrale von Barcelona beschäftigt) und wird zuletzt im Januar 1502 erwähnt. Wenn nun Sanpere den Altar des hl. Sebastian und der hl. Tekla im Kreuzgang der Kathedrale von Barcelona Pedro Alemany zuweist, weil wie auf dem verschollenen Altar von Terjá eine Sebastiansmarter und ein hl. Rochus als Pilger vorkommen, so ist diese Begründung wohl lächerlich, die Attribution selbst jedoch von größter Wahrscheinlichkeit. Die Typen wirken absolut nicht spanisch, jene beiden prachtvollen Gestalten der Haupttafel (Abb. 53) erinnern stark an deutsche Typen, und nicht minder ist die Komposition wie die ganze Auffassung, die „Disputation im Tempel" nordisch.



Abb. 53.
Pedro Alemany: Die Heiligen Sebastian und Thekla mit dem Stifter.
Barcelona, Kathedrale.

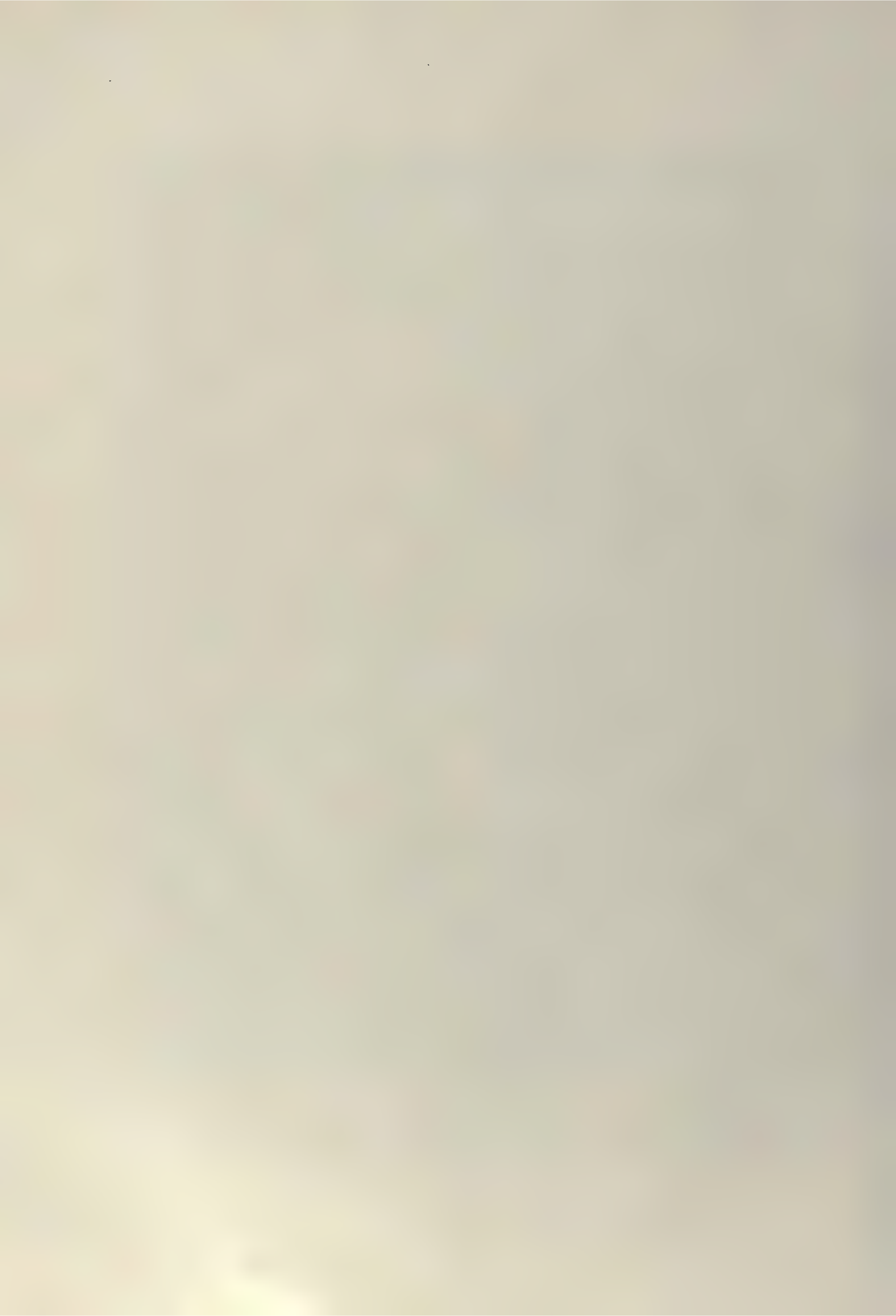




Abb. 54.
Meister Alfonso: Der Martertod des hl. Medin.
Barcelona, Museum.

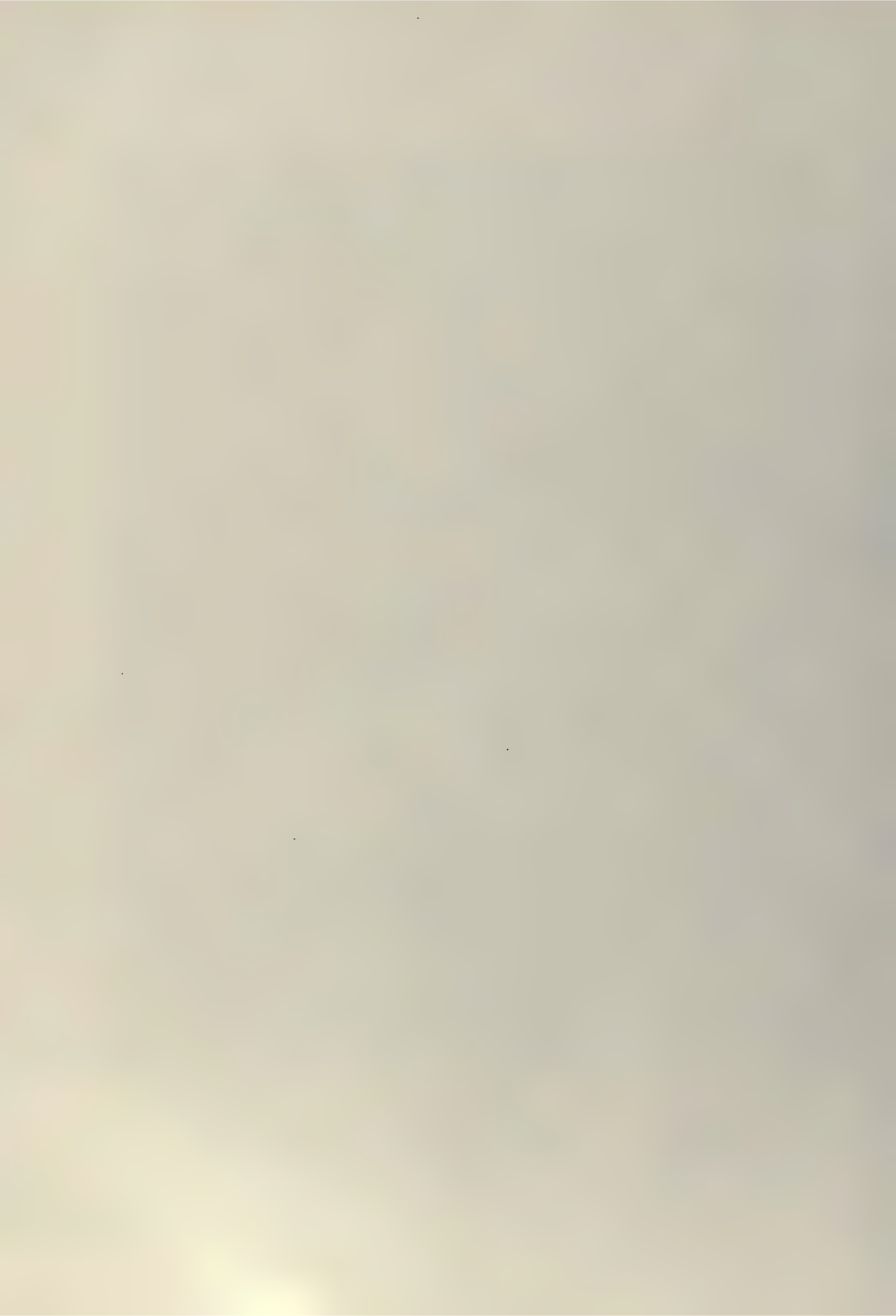
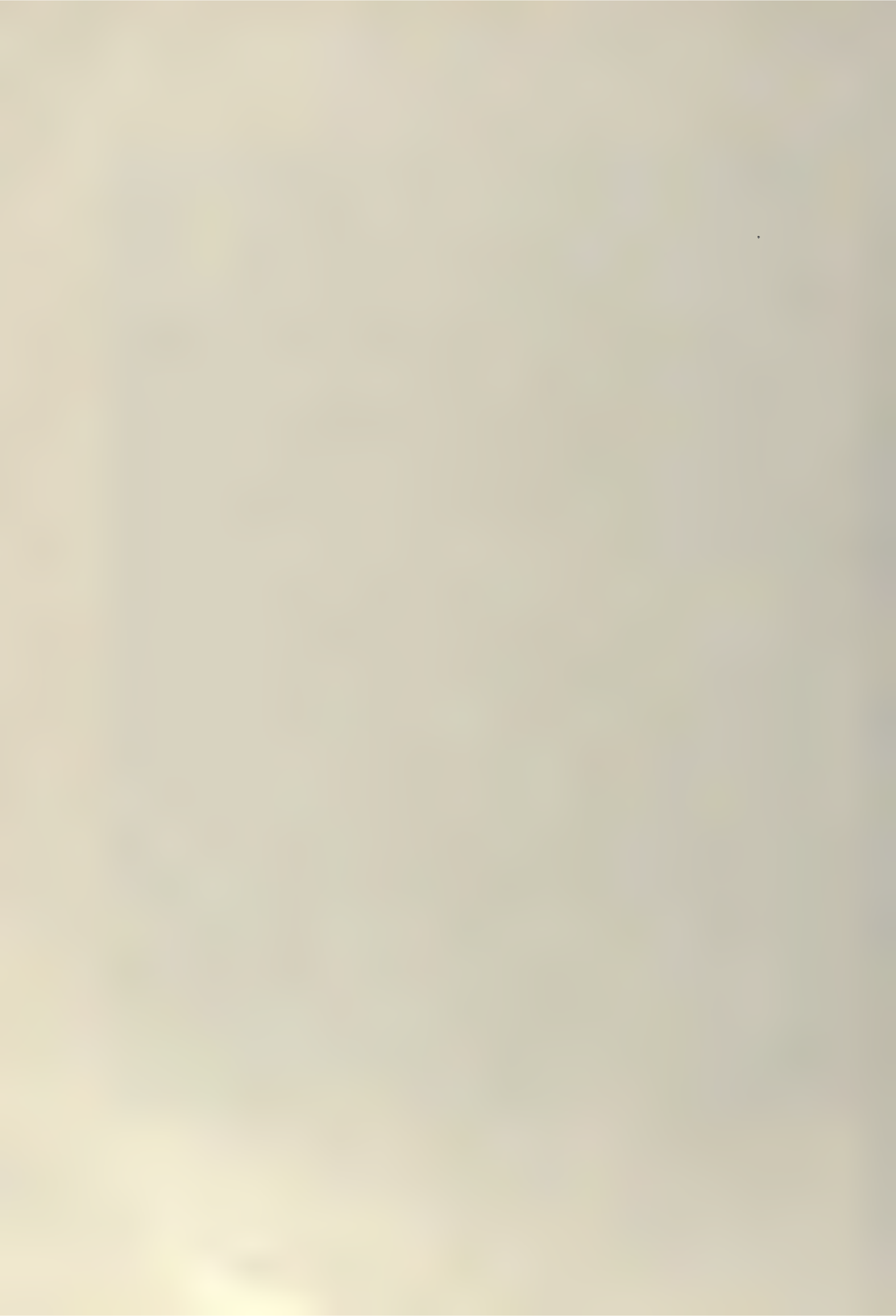




Abb. 55.
Meister Alfonso: Ausschnitt aus dem „Martertod des hl. Medin“.
Barcelona, Museum.



Das Altarwerk ist sicher nicht vor den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden. In der Art der Heiligenscheine, der Hintergrundsbehandlung wie dem Fliesenboden vor allem bei der Haupttafel zeigt sich des Künstlers enger Anschluß an die katalonische Art.

Weit bedeutender aber noch als dieser Meister sind zwei Künstler, deren Rätsel noch immer nicht ganz gelöst ist, zwei Maler, die zu den allergrößten Erscheinungen gehören, die die spanische Kunst je hervorgebracht hat: die Meister



Abb. 56.
Bartolomé Vermejo: Die Maria der „Beweinung Christi“ in der Sala Capitular der Kathedrale von Barcelona.

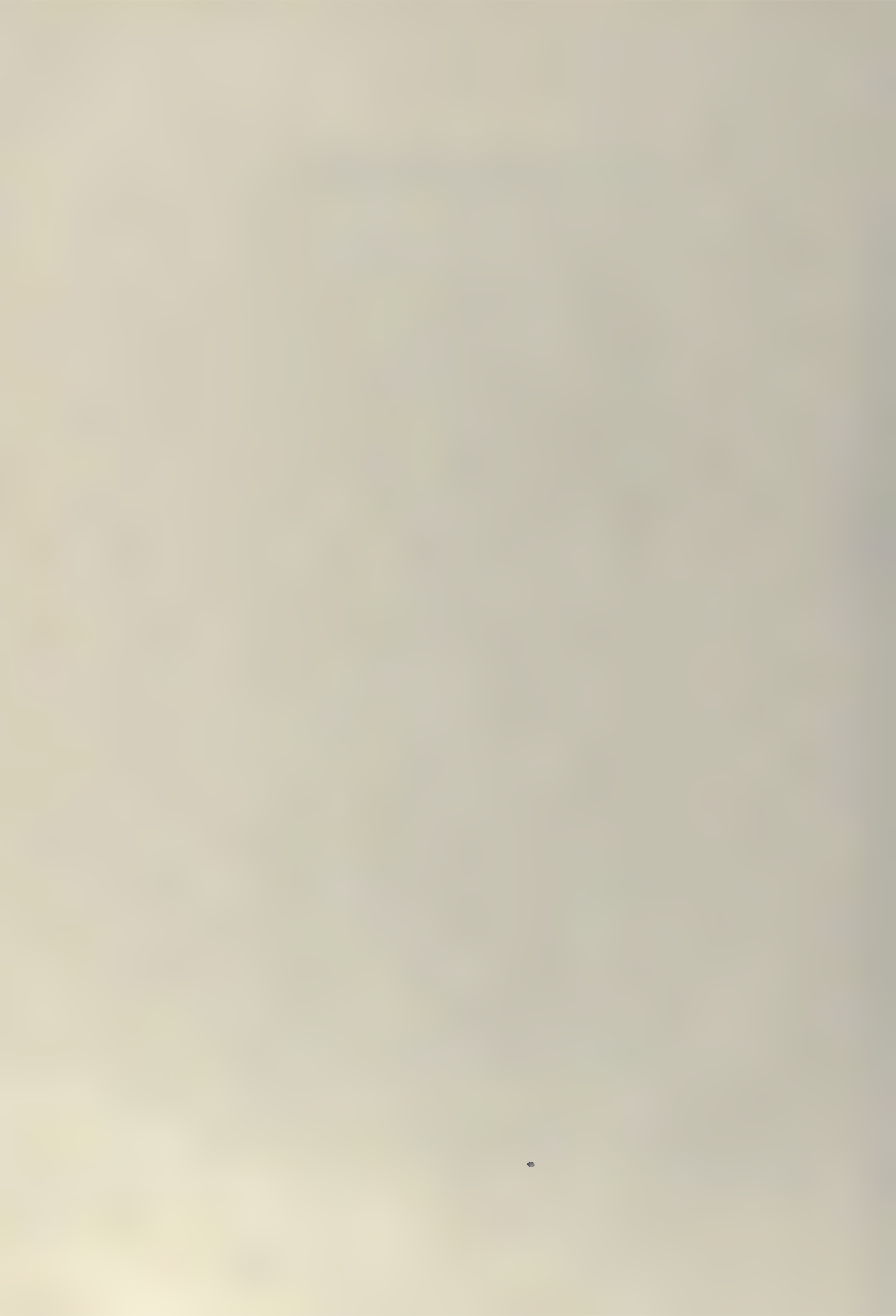
Alfonso und Bartolomé Vermejo. Villanueva berichtet in seiner 1851 erschienenen Viaje literario á las iglesias de España (XIX, 23), daß in der Kirche San Cugat de Valles einige Tafeln, Reste eines Altarwerkes sich befanden, mit Szenen aus der Geschichte der Titelheiligen, die 1473 — nach einer Notiz, die der Autor fand — ein maestro Alfonso um 900 Florinen gemalt hatte. Uns ist nur noch eine Tafel erhalten: Der „Martertod des hl. Medin“, die ins Museum gelangt und pietätvoll ohne jede Restaurierung dort aufgestellt ist (Abb. 54.)

Wir glauben nicht zu überteiben, wenn wir behaupten, daß ihr künstlerischer Wert dem Meisterwerk eines Velazquez gleichkommt. Meister und Stil — ein großes Rätsel. Ohne die Notiz Villanuevas würde man das Werk später datieren. Das Gemälde ist in jeder Hinsicht typisch spanisch: Die starke und tiefe religiöse Empfindung des Märtyrers, der den brechenden Blick zum Himmel emporwendet, der Realismus der Darstellung, der Naturalismus in der Wiedergabe der Landschaft, des Bauwerkes, des Korbes und vor allem dieses meisterlich erfaßten schlafenden Hundes. Und der Glanzpunkt des ganzen: die drei Assistenzfiguren (Abb. 55). Welch eminent malerisches Gefühl, welch erstaunliche Erfassung der die Köpfe umwogenden Atmosphäre, welche Monumentalität der Gestaltung! Man schaut sich in jener Zeit überall vergeblich nach ähnlichem um. Venedig, Bellini. Ja, hier läßt sich eine gewisse Verwandtschaft zur Not feststellen, aber solche Gestalten hat Giovanni Bellini in jener Zeit noch nicht gemalt. Sanpere hat den Künstler mit einem maestro Alfonso aus Baena in Zusammenhang bringen wollen. Dies ist haltlos, ebenso wie jener „Magister Alfóss de . . . ubri depictor", der Autor der fast ganz zerstörten Wandmalereien mit Szenen aus der Geschichte der hl. Eulalia in der Capilla de Sa. Fé vor den Toren von Barbastro uns hier nicht nutzen kann. Aber gewiß leitete den katalonischen Kunsthistoriker ein richtiges Gefühl, wenn er die Heimat des rätselhaften Meisters außerhalb Kataloniens suchte.

Und nun Bartolomé Vermejo. Sein Hauptwerk ist die „Beweinung Christi" mit dem hl. Hieronymus und dem Stifter Luis Desplá, heute — leider stark zerstört — im Kapitelsaal der Kathedrale von Barcelona. Die Aufschrift auf dem Rahmen lautet: Opus Bartho(lo)mei Vermeio cordubensis impensa Ludovici Despla barcinonensis archidiaconi absolutum XXIII aprilis anno salutis MCCCCLXXXX. Der Künstler stammte also aus Córdoba. Nach seinen Schöpfungen zu urteilen, scheint der Künstler noch vor der Mitte des 15. Jahrhunderts geboren worden zu sein. Es eignet ihm als echtem Cordobesen die große Gediegenheit und Kraft der Zeichnung wie der überaus dramatische Zug. Diese „Pietá" ist ebenso typisch spanisch wie die Medinsmarter des Meisters Alfonso. Aber es sind verschiedene Temperamente, die sich hier geltend machen. Dort eine mehr lyrische Stimmung (man möchte sich am liebsten den Meister Alfons als Sevillanischer Herkunft denken), hier dramatisches Gefühl, eine grandiose Herbheit. Nichts auch nur halbweg gleichwertiges dieser Art findet man sonst in der spanischen Kunst jener Zeit — ausgenommen ein zweites Werk Vermejos, das an Wucht des Eindrucks vielleicht die Pietà noch überbietet: Jenen tiefergreifenden, gewaltig packenden Kopf des Ecce homo im Museum zu Vich (Abb. 58), eine monumentale, echt spanische Weiterbildung des Eyckschen Erlösertypus. Die Landschaft der „Beweinung" ist mit außergewöhnlicher Liebe studiert. Hier und in der realistischen Art der Wiedergabe des studierenden hl. Hieronymus im Mittelgrund verrät sich noch etwas von der Art der Frühwerke des Meisters, die einen derartig überraschend stark niederländischen Charakter besitzen, daß man im ersten Augenblick kaum glauben möchte, diese Arbeiten sein alle von ein und derselben Hand. Wohl an die zwanzig Jahre vor der Pietà ist der hl. Michael mit kniendem Stifter" in der Sammlung Wernher zu London entstanden (Abb. 57). Es stammt aus der Kirche von Tous, einem kleinen Flecken bei Alcira im Valencianischen. Auf einem Zettel liest man Bartolomeus rubeus (Vermejo — Rubeus — Rot). Der Heilige, eine elegante, schlanke Gestalt, besitzt bei aller memlingischen Anmut doch einen den Vlamem fremden Schwung. Der flatternde



Abb. 57.
Bartolomé Vermejo: Der hl. Michael. London, Samml.
Sir Julius Wernher.



Mantel wirkt in der eigenartig knittrigen Faltengebung wie das Modell zu einer Estofadoskulptur. Der strahlenartige Nimbus ist der gleiche wie auf den Spätwerken. Wenn vielleicht der Künstler auch nicht selbst in den Niederlanden gewesen ist, so hat er sich doch unzweifelhaft in erster Linie an niederländischen



Abb. 58.
Bartolomé Vermejo: Ecce homo. Vich, Bischöfl. Museum.

Werken gebildet. Neben der Technik und dem Typ des Heiligen ist ein weiterer Beweis dafür das ganz nordische, turmreiche Städtebild, das sich auf seiner Rüstung wiederspiegelt.

Auch die Stadt, die man im Hintergrund der Beweinung erblickt, ist rein nordisch mit ihren spitzigen Türmen. Man hat den Sevillaner Juan Nuñez zum Lehrer Vermejos machen wollen, weil dieser ähnliche Typen und ähnliche

Landschaften auf seinen Bildern zeigt. Allein, wie wir sehen werden, war Nuñez ein mäßiger Kollege Vermejos, vielleicht jünger oder zum mindesten nicht älter als der Córdobese, und seine Kunst geht eben auf ähnliche Quellen zurück wie die Vermejos. Es ist dagegen nicht ausgeschlossen, daß Vermejo Dalmau gekannt hat. Sanpere stellt die uns recht einleuchtende Hypothese auf, daß Dalmau direkte Kopien nach Arbeiten der Eycks nach Barcelona mitgebracht hat; diese könnte Vermejo neben altniederländischen Originalen und den Arbeiten des Dalmau wohl studiert haben. Man ist um so mehr geneigt Beziehungen zwischen Dalmau und Vermejo anzunehmen, als die von Jan van Eyck entlehnte Gestalt des Christkindes auf dem Ratsherrnbild des Dalmau fast ganz genau auf einem weiteren authentischen Werk Vermejos wiederkehrt, dem Bartolomeus rubeus bezeichneten Mittelstück eines Altartriptychons, das in den Dom von Aqui bei Alexandria in Italien verschlagen worden ist: eine Virgen del Monserrate mit knieendem Stifter und Landschaftshintergrund. Die Tafel dürfte nicht viel später als der hl. Michael entstanden sein. Der Typus der Madonna ist ganz dem des hl. Michael entsprechend, die Faltenbehandlung von der gleichen eigentümlichen Art. Das Christkind wiederholt, wie gesagt, die Figur der „Palamadonna“ van Eycks, nur daß, wenn man genau nachsieht, bei Vermejo doch alles größer gesehen ist.

Noch zwei weitere Werke hat man Vermejo zuteilen wollen: die „hl. Engracia“ der Sammlung Gardner in Boston und den Katharinenaltar im Museum zu Pisa, dort unsinnigerweise Lucas von Leyden zugeschrieben. Die Zuschreibung der hl. Engracia an Vermejo durch Herbert Cook hat Bertaux angefochten und geglaubt, das Bild dem Meister des So. Domingo de Silos, von dem noch die Rede sein wird, geben zu können. Dies scheint uns jedoch ebenso zweifelhaft wie die Richtigkeit von Cooks Attribution. Gewiß ist der Nimbus für Vermejo befremdend, aber nicht nur die Krone ist die gleiche wie die der Madonna von Aqui, sondern der ganze Gesichtstypus der Heiligen ist der Madonna von Aqui und dem des hl. Michael aufs allernächste verwandt: das schlanke Oval, die starke Kinnpartie, die auffallend stark gewölbten Augenbrauen, die Art des Blicks, der eigenartige Ausdruck des Mundes. Bei dem Katharinenaltar in Pisa handelt es sich in erster Linie um das Mittelbild und die Predella. Die Flügel stammen offenbar von einem mäßigen Maler der spanischen Ostküste. Höchst wichtig ist die Tatsache, daß die Fliesen des Fußbodens echt valencianische Azulejos sind. (Auch die am gleichen Ort befindliche Tafel mit der „hl. Ursula“ auf die man ebenfalls Valencianer Azulejos sieht scheint ebenso wie die zugehörigen Predellenstücke wenn auch nicht von demselben so voneinem den Maler der „Katharinenflügel“ verwandten Autor zu stammen.) Die Heilige wirkt überaus stark niederländisch und die Hintergrundlandschaft vollends zeigt uns ein rein niederländisches Städtebild. Gegenüber dem hl. Michael, der Madonna von Aqui und der hl. Engracia weist die hl. Katharina eine weit rundlichere Kopfform auf, Kinnpartie und Augenbrauen sind nicht so stark akzentuiert und der Mund ist weit weniger ausdrucksvoll. Stammte dieses Stück, wie Dowdeswell und Bertaux mit Sicherheit annehmen, wirklich von Vermejo, so müßte man doch eine niederländische Studienreise des Meisters annehmen und die Entstehung des Gemäldes unmittelbar nach Rückkehr von dieser Reise ansetzen. Was uns anlangt, so sind wir, wie gesagt, wenig geneigt, Dowdeswell und Bertaux hier Gefolgschaft zu leisten. Vielleicht ist jener 1509 als Zeuge in Neapel erwähnte Ferrante Bingos oder Birgos (= Burgos?) oder jener von 1510—1521 nach-

weisbare Pedro Francisco auch Pedro Yspano genannt, der Autor eines oder des andern dieser Werke.

Vermejos Todesdatum ist uns ebensowenig bekannt, wie sein Geburtsjahr. Er scheint in Barcelona gestorben zu sein, gegen oder vielleicht erst einige Jahre nach 1500. Neben seinen Gemälden führte er auch Zeichnungen für Glasmalereien aus. Von der Domkasse zu Barcelona erhielt Vermejo 30 sous für seine „mostra“ zu den neuen Glasgemälden der Taufkapelle; die Entwürfe hat dann Gil Fontanet ausgeführt. Vermejos Schöpfungen scheinen sich großer Beliebtheit erfreut zu haben, was man aus einer ganzen Reihe von freien Kopien und Nachahmungen findet. Die Ecce homo-Bilder freilich, die Sanpere mit dem Kopf in Vich zusammenbringt, haben wenig mit Vermejo zu tun, fast alle gehen mehr auf niederländische Vorbilder zurück, in erster Linie das Exemplar der Sammlung Bosch in Madrid.

Dagegen finden wir eine freie Kopie von Vermejos „Pietà“ in den Escuelas Pias zu Granada mit der Signatur Francisco Charv. Ferner weist ein Michaelsretablo in der Catedral vieja zu Salamanca Erinnerungen an Vermejos berühmten „hl. Michael“ auf, dieses Altaswerk ist deswegen aber noch nicht ein eigenhändiges Werk dieses Künstlers, wie Valerian von Loga annimmt, sondern gehört weit eher, wie wir mit Gomez Moreno und Elias Tormo vermuten, dem Kreis des Juan de Flandes, wenn nicht nicht diesem selbst an.

Man hätte glauben sollen, daß ein Kunstzentrum wie Barcelona, das Meister von solcher Eigenart wie Vermejo und Pablo Vergos zu Ausgang des Jahrhunderts in seiner Mitte sah, die alle Vorbedingungen, die Kraft habe besitzen müssen, seine führende Stellung gegenüber Valencia zu behaupten. Allein dem war nicht so: die Katalonen, die einst die bedeutendsten Vermittler italienischer Kunsttätigkeit in Spanien waren, vermochten nun nicht mehr mit den Valencianern in der Aufnahme und in der Verarbeitung der italienischen Renaissance Schritt zu halten. Die Jahrhundertwende bedeutet den Verfall, die ersten Jahrzehnte des neuen Säkulums bringen den Stillstand, das unbegreiflich rasche Ende der einst so ruhmvollen katalonischen Malerei.

Die Werke und Meister, die hier noch Erwähnung verdienen, sind bald aufgezählt. Es sind zunächst jene etwas an südfranzösische und hier und da auch an vlämische Arbeiten anklingenden, langweiligen, schlanken Gestalten von einer Anbetung der Könige im Neapler Museum (84437, 84442), die verwandten ebenda 84448 und 84471 sowie die Heiligen Ludwig und Ambrosius in die Münchner Alten Pinakothek, die aus Neapel stammen.

Höchst mittelmäßig sind die Arbeiten des in Vich von 1502 bis 1529 nachweisbaren, aus Navarra stammenden Joan Gasco im Museum zu Vich sowohl das Altarwerk von 1508 mit Santiago und Michael, als die sehr stark an zeitgenössische deutsche Renaissancearbeiten zweiten Rangs erinnernden Propheten- und Sibyllenköpfe von 1525, ebenso die späte Taufe Christi und des Johannes auf Patmos. Noch weniger interessant ist sein Sohn Peret Gasco (1522—1546 nachweisbar), von dem das gleiche Museum eine Reihe italianisierender Arbeiten wie eine „Heilige Familie“ und eine „Virgen de la leche“ besitzt.

Italienischen Einfluß weist auch Pedro Nuñez auf, der Autor des 1527 entstandenen Retablo der Pfarrkirche von Capella sowie der unbekannte Meister der Tafeln mit der Geschichte des hl. Eloy im Museum zu Barcelona. Nichts erhalten hat sich leider von den Arbeiten jenes Juan de Barcelona, den Francisco de Holanda wegen seines Kolorits unter die „Adler der Malkunst“

eingereiht hat. Sollte jene ausdrucksvolle Halbfigur des Königs David im Museum von Manresa mit diesem Meister zusammenhängen?

Aragon bleibt im Verlauf des 15. Jahrhunderts im wesentlichen wie früher auch in künstlerischer Hinsicht das Hinterland von Katalonien, wenngleich sich nun auch hin und wieder bemerkenswerte Spuren valencianischer, ja selbst



Abb. 59.
Aragonesisch um 1460: Madonna im Rosenhaag.
Zaragoza, D. Mariano de Pano.

kastilischer Künstler zeigen. Wie früher stammt das Beste, was sich uns in Aragon aus jener Zeit erhalten hat, nicht von einheimischen Meistern. Die eigentlich aragonesischen Arbeiten, von denen wir ziemlich viel besitzen (viel zu viel ist davon neuerdings in den Kunsthandel gekommen und hat erklärlicherweise die spanischen Primitiven diskreditiert), sind recht derb in der Zeichnung, weisen wie die katalonischen besondere Vorliebe für reichen plastisch gehöhten Goldschmuck auf, und sind sonst durch die bräunliche Karnation, die meist untersetzten Gestalten und das Streben nach kräftiger Plastik unschwer erkenntlich.

Von den Werken aus der Schule Jacomarts war schon weiter oben die Rede. Recht eigenartig ist die kaum vor 1460 entstandene Madonna im Rosenhaag bei D. Mariano de Pano in Zaragoza (Abb. 59), besonders in der sich sonst nirgends wiederfindenden Stilisierung der Rosen. Aus der gleichen Zeit ungefähr stammt die große Virgen de la Misericordia im Bischöflichen Palais zu Teruel, eine Mantelmadonna, auf den Seiten in architektonischem Aufbau eingesäumt von Allegorien der Sünden. Ähnlich komponiert ist der farbenprächtige „S. Domingo de Silos", aus Daroca ins Madrider Archäologische Museum gelangt. Ein weiteres Werk des gleichen Künstlers ist der noch in Daroca befindliche aus S. Martin nach S. Domingo überführte Martinsaltar, eine höchst monumentale Schöpfung, die neben dem Titelheiligen mit dem Bettler Szenen aus seinem Leben, Darstellungen aus der Passion und die Gestalten der Heiligen Clemens und Magdalena enthält. Etwas trockener im ganzen als diese Arbeiten ist der im Kolorit brillante „hl. Vinzens mit Stifter" im Madrider archäologischen Museum.

Von den Arbeiten kastilischer Meister in Aragon, vor allem in der Gegend von Tudela wird an anderer Stelle die Rede sein. — Kurz vor 1456 entstanden ist das für den Erzbischof D. Dalmau de Mur gemalte Retablo, von dem einige Stücke, Heiligengestalten mit prunkvollem, höchst sorgfältig ausgeführtem Schmuck, in der Sammlung Magaña in Zaragoza erhalten sind. Ungefähr 1470 dürfte der große Katharinenaltar in S. Pablo zu Zaragoza anzusetzen sein, als dessen Autor Bonanat de Ortija genannt wird. Ein Künstler dieses Namens malte bereits 1430 das verschollene Retablo der Augustinuskapelle in der dortigen Seo. Es scheint etwas fraglich, ob er identisch mit dem Künstler gleichen Namens ist, der 1482 Maler der Diputacion de Aragon war und um 1492 gestorben ist. Was nun den gesamten Katharinenaltar anlangt, so fällt der etwas niederländische Einschlag im Typ der auf diesem Retablo verschiedentlich dargestellten Magdalena besonders auf; die Zeichnung ist von großer Sorgfalt. Etwas später entstanden ist die eindrucksvolle große „Kreuzigung" im Zaragozaner Museum.

Gegen 1480 dürften die beiden in je vier Felder geteilten, auf Leinwand gemalten Bilder in der Obra des „Pilar" zu setzen sein, die Szenen aus dem Leben des Schutzpatrons Spaniens Santiago und Wundergeschichten der Virgen del Pilar enthalten. Das Kolorit ist blaß, kühl, der Nachdruck liegt hier auf der Zeichnung; die Faltengebung ist reich, aber hart, so daß die vielfach in weiße Mäntel gehüllten Gestalten wie Skulpturen wirken. — Wieweit die Zuschreibung einer ziemlich trockenen „Golgathaszene" im Museum zu Huesca an den zu seiner Zeit hochberühmten Pedro de Aponte (nachweisbar von 1490—1510 als Hofmaler des katholischen Königs) berechtigt ist, möchten wir sehr dahingestellt sein lassen.

Das italienische Element macht sich in Aragon in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts bedeutend stärker und unmittelbarer als früher geltend. Wie man in Katalonien in S. Vicente zu Torelló und S. Pedro zu Toroella Beispiele des Stiles Peruginos findet, so trifft man in der Capilla de Sa. Librada der Kathedrale von Siguenza Malereien aus dem Kreis Pinturicchios: sechs Szenen aus dem Leben der Titelheiligen, dargestellt von einem nicht übermäßig begabten spanischen Schüler des italienischen Meisters, der in den dekorativen Spielereien, für das reiche Architekturbild nicht ungeschickt verwertet, seinem Lehrer am nächsten gekommen ist. Der Name des Autors wie das Datum der Entstehung dieses Retablo de Sa. Librada hat unlängst D. Manuel Perez Villamil glücklich wiederaufgefunden: Es ist der sonst unbekannte Juan de

Pereda oder Perea, der 1525—26 dieses Altarwerk um 31.003 Maravedis gemalt hat.

Unter den Renaissancealtarwerken der Kathedrale von Tarazona, die zu Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden sind, sei neben dem Peter- und Paulsaltar (um 1510) besonders auf den Johannesaltar hingewiesen, der stark mailändischen Einfluß verrät.

Der namhafteste Renaissancemaler von Zaragoza war der einer vornehmen Familie entstammende Jeronimo Cosida y Ballejo. Er gilt als Schüler des Pedro de Aponte, war Hofmaler des Vizekönigs D. Fernando de Aragon, nebenher auch als Goldschmied tätig und schuf mehrfach Entwürfe für prunkvolle Kustodien. Neben den Flügeln des Retablo zu Veruela ist der aus seiner Jugendzeit stammende, wohl um 1530 entstandene Peter- und Paulsaltar in S. Pablo zu Zaragoza sein bedeutendstes erhaltenes Werk. Die sehr sauber ausgeführten Gemälde weisen stark oberitalienischen Einfluß auf. Der Künstler wird noch 1572 erwähnt, wo er hochbetagt die Emailmalerei für zwei Kußtäfelchen zu Sa. Engracia in Zaragoza geschaffen hat.

Wohl die schönsten Renaissancearbeiten in Aragon sind jedoch die Tafeln, die einst den Hochaltar der Klosterkirche von Sijena bildeten und heute über verschiedene Räume dieses Klosters und einige Sammlungen: das Museum zu Huesca und die Sammlung Muntadas in Barcelona zerstreut sind. Die Hauptszenen sind dem Marienleben entnommen, daneben finden sich die großen Gestalten der Apostel Peter und Paul und der Kirchenväter sowie Passionsszenen, die meist die Predella schmückten. Besonders interessant ist die Tafel mit der „Verkündigung", wo neben Maria die vier Kardinaltugenden erscheinen und hinter dem Engel die heilige Anna in der Kirche als sorgliche Hausfrau sichtbar wird. Die Tafeln sind wohl im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden, vielleicht zwischen 1515 und 1520. Gewisse leise Anklänge an norditalienische Arbeiten, vor allem an solche aus dem Kreis Mantegnas sind unverkennbar. Der Autor ist aber kein sklavischer Nachahmer der Italiener, sondern eine durchaus selbständige Persönlichkeit, der auch seinem echt spanischen Realismus mit allem Nachdruck Geltung zu verschaffen weiß. Er liebt volle Formen, seine Zeichnung ist kräftig, die Gewandbehandlung für spanische Verhältnisse sehr flüssig, die Modellierung sehr scharf und das Kolorit auffallend kalt. Die Liebe für reiches Beiwerk, die phantasievollen Architekturen mit all den Statuen, Reliefs und Medaillons teilt er wie manches andere mit oberitalienischen Quattrocentisten. Sein idealer Lehrer waren aber nicht jene Italiener, sondern, wie Bertaux sehr treffend bemerkt hat, Damian Forment, der große Bildhauer von Aragon. Von der Hand dieses Meisters stammt dann noch das 1517 datierte, leider nicht zum besten erhaltene Altarwerk bei den Königssärgen in der Klosterkirche zu Sijena, das ebenso wie der Hochaltar von der Priorin Da. Maria de Urrea (Äbtissin 1510—1521) gestiftet worden ist.

Die letzten dreißig Jahre des 15. Jahrhunderts offenbaren uns in der Valencianer Malerei ein immer stärkeres Überhandnehmen des italienischen Elements. Man schwankt nicht wie in Barcelona zwischen den Niederlanden und Italien, sondern hält sich entschieden an die Oberitaliener. Am weitesten ging hier Jacopo da Valencia, der nicht nur bei den Venezianern, vor allem bei Bartolome und

Alvise Vivarini in die Schule ging, sondern sich in der Lagunenstadt ansässig machte. (Der sehr mäßig talentierte Künstler hat besonders in Seravalle di Victoria gearbeitet.) Seine älteste bekannte Arbeit, früher in der Casa Pagini zu Belluno, ist 1485 datiert, unter verschiedenen Gemälden im Museo Correr zu Venedig trägt eines das Datum 1486. Aus dem nächsten Jahre stammt sein Bild in der Galeria Lochis zu Bergamo. Andere Werke von ihm befinden sich im Dom zu Ceneda und im Depot des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums. Charakteristisch ist, daß sein „Erlöser zwischen dem heiligen Augustin und hei-

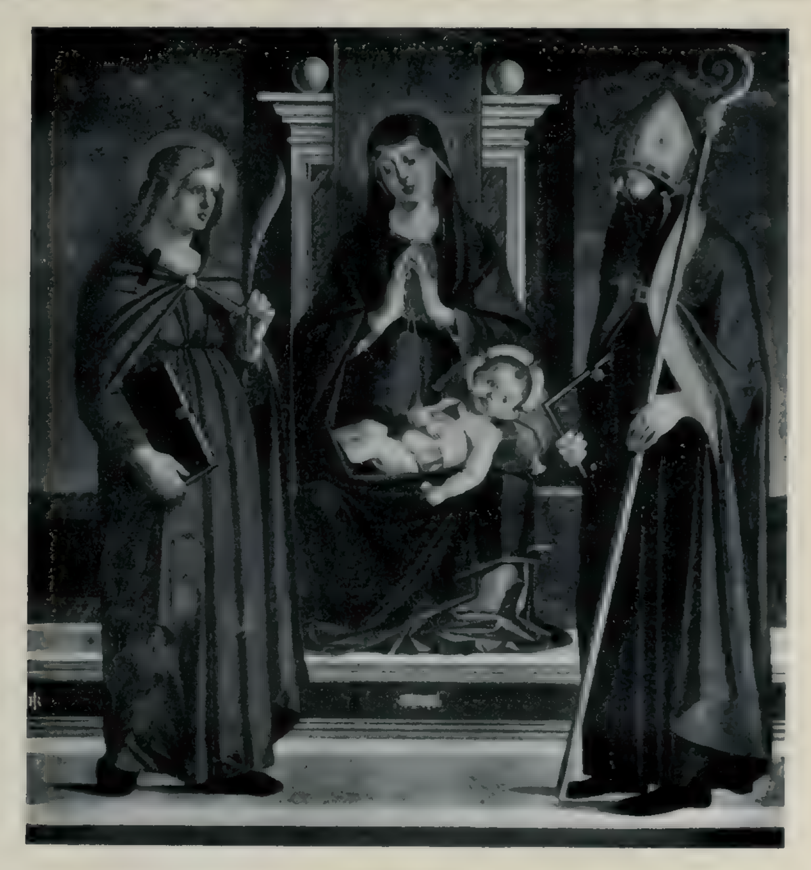


Abb. 60.
Jacopo da Valencia: Madonna mit den Heiligen Augustin und Justina.
Venedig. Akademie.

ligen Franz in der Akademie zu Venedig (datiert 2. Januar 1498) lange Bartolomeo Vivarini zugeschrieben war.

Sein spätestes erhaltenes Werk ist die „Jacomo de Valeza pinxit 1509“ bezeichnete thronende Madonna zwischen den Heiligen Augustin und Justina in der Akademie zu Venedig. (Abb. 60).

Ebenso wie Jacopo blieb jener unter dem Namen lo Spagna bekannte Giovanni da Pietro ganz in Italien. Aus welchem Teil Spaniens er eigentlich stammt, wissen wir immer noch nicht. In seiner Kunst ist er völlig zum Italiener geworden, seine Arbeiten gehören anerkanntermaßen zu den schönsten, frischesten Leistungen der Umbrischen Schule aus dem Kreis Peruginos, des jungen Raffael.

Stark umbrisch mutet auch die Kunst des Manuel Ferrando an, der in Mallorca das heute im Museum der Lonja zu Palma befindliche Bild gemalt hat, das die Gründung der Karthause von Valdemora verewigen soll. Dieser Künstler ist wohl identisch mit jenem Spanier, der nach Vasari 1505 in Arezzo dem Domenico Pecori als Mitarbeiter zur Seite stand.

Ein Valencianer war vielleicht jener Johannes, von dem der Marchese d'Adda in Mailand eine Janes Hispanus bezeichnete „Beweinung Christi" besitzt, die im übrigen stark an Arbeiten der Schule von Vicenza erinnert.

1471 ist der Florentiner Nicolo, der, wie wir noch im nächsten Kapitel sehen werden, wohl mit Dello di Nicola identisch ist, in Valencia gestorben, nachdem er wenige Jahre vorher von Salamanca dorthin übergesiedelt war.

Man hatte den Meister Nicolau Florentin nach Valencia berufen, damit er die durch den großen Brand zerstörten Wandgemälde im Altarhaus der Seo durch neue ersetze. Als Probeleistung gab man ihm am 25. September 1469 eine Freskodarstellung für den Kapitelsaal in Auftrag: Die Anbetung der Könige. Leider ist das Fresko sehr schlecht erhalten. Man war mit dieser Arbeit zufrieden, und „Nicolo" sollte zur Ausführung der großen Arbeit schreiten. Da starb er unerwartet kurz nach dem 25. April 1471.

Einen großen Anteil an dem Eindringen der italienischen Quattrocentokunst in Valencia hatte Rodrigo Borja, der spätere Papst Alexander VI. Nicht nur daß er seiner Diözese sein Konterfei (der Kardinal vor der Madonna kniend, im Valencianer Museum) von der Meisterhand Pinturicchios schenkte, sondern er brachte auch zwei italienische Meister selbst nach Valencia: Am 28. Juli 1472 verpflichteten sich Paolo de San Leocadio und Francisco Pagano nach dem Tode des Florentiners Nicolo und dem erwähnten verunglückten Restaurierungsversuch das Altarhaus der Valencianer Seo al Fresco auszumalen. Ähnlich wie der Florentiner sollten auch sie zunächst in einem Freskogemälde in der Aula Capitular ein Probestück ihrer Kunst ablegen. Diese Verpflichtung hatte man ihnen zwei Tage vor Abschluß des genannten Kontraktes auferlegt, da noch ein Mitbewerber ihnen den großen Auftrag strittig machte, der mestre Riquart. Dieser sonst ganz unbekannte Meister war anscheinend gleichfalls aus Italien mitgekommen und man sagte, er verstünde mehr von der Freskomalerei als die anderen (die betreffende Stelle in den Akten des Kapitels lautet: „e a un altre qui ab ells vench que dien mestre Riquart per quant dien que lo Riquart sabia mes del fresch de que se feren mesions a carrech del senyors"). Ob der Meister Riquart sein Probefresko in der Cofradia ausgeführt hat, wissen wir nicht. Die beiden anderen vollendeten ihr Fresko im alten Kapitelsaal im Jahre 1476. Sie malten dann die Fresken des Altarhauses sowie eine „Himmelfahrt Christi" in der Kapelle dieses Namens und arbeiteten bis 1481 zusammen im Dienst der Kathedrale. Im folgenden Jahr verschwindet Pagano aus Valencia.

Paolo stammte aus Reggio d'Emilia. 1478 machte er schwer erkrankt sein Testament, worin er seinen natürlichen Sohn Perico Pablo zum Erben ernannte. 21 Jahre später verheiratete er sich in Valencia mit Isabel Lopez. Im Februar 1484 verpflichtete er sich, den neuen Triumphbogen (? la clau de la arcada nova) der Seo mit einer Malerei: Die heilige Jungfrau von Engeln umgeben, zu schmücken. 1501—1505 malte er im Auftrag der Herzoginwitwe von Gandia, der Schwiegertochter seines einstigen Mäcens, das große Altarwerk der Colegiata von Gandia mit Szenen aus dem Marienleben und der Passion und Heiligen; sechs Jahre später siedelte er für ständig nach Gandia über, wo

er im Dienst der Herzogin im Schloß und im Klarissinenkloster eine Reihe von Altarwerken ausführte. 1513 bestellte die Kathedrale bei ihm 13 große Leinwandbilder für die Orgeltüren, die jedoch sein Sohn Felipe Pablo 1513—1514 ausgeführt zu haben scheint. Mit diesem Jahre 1513 verschwindet Paolo für uns. (Paolos zweiter Sohn Miquel Juan bemalte und vergoldete 1513 ein Reliquiar, eine Büste der heiligen Jungfrau).



Abb. 61.
Rodrigo de Osona: Bischofsweihe des hl. Narcissus.
Valencia, Seo. Cap. de la Purísima Concepcion.

Paolo de San Leocadio war keine erste Größe, er steht in seiner Art zwischen Costa und Francia. Seine ältesten erhaltenen Arbeiten, Altarwerke für Castellon de la Plana und Villaeral sind noch ziemlich trocken. Die Freskowerke in der Aula Capitular der Valencianer Kathedrale wie die Anbetung der Könige zeigen ein frisches Naturgefühl. Später wird er schwungvoller, aber auch weichlicher. Er interessiert durch sein frisches, lebhaftes Kolorit, die sorgfältige Detailbehandlung, die Art wie er — nach arabischem Muster — Evangelienzitate ornamentartig verwertet. Seine Gestalten sind kurz gedrungen. Die Falten-

gebung ist noch auf dem großen Colegiataaltar von Gandia ziemlich scharfbrüchig. Eine besondere Vorliebe besitzt er für Reiterfiguren in Rückansicht. Der ihm im Valencianer Museum zugeschriebenen Madonna eignet etwas von dem Mailänder Sfumato, und sie kann ebenso gut aus dem Kreis der noch zu erwähnenden Ferrandos stammen. Sicher von Paolo sind dagegen die 7 hübschen Tafeln mit



Abb. 62.
Rodrigo de Osona: Der hl. Vicente Ferrer.
(Ausschnitt). Valencia, Seo. Trasagrario.

Heiligen und Szenen aus dem Marienleben an einem Altar des Querschiffes der Seo von Játiba.

Man kann eigentlich nicht behaupten, daß Paolo de San Leocadio einen entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung der Valencianer Malerei ausgeübt hat. Sein nächster Schüler war sein Sohn Felipe Pablo, der noch 1542 in nämlichen Verhältnissen in Valencia lebte. Von den genannten Leinwandbildern von 1513 sind noch einige Darstellungen von Szenen aus dem Marien-

leben im alten Valencianer Domkapitelsaal (aula capitular) erhalten. Sie zeigen deutlich den Einfluß des Retablo von Gandia, vor allem die „Auferstehung“ und das „Pfingstfest“. Im Valencianer Museum sind von seiner Hand vier Tafeln, die zu einem Altarwerk gehörten, das er 1525 für den Hochaltar von S. Domingo gemalt hatte. Sie zeigen den Einfluß der Lionardoschule, ebenso wie das mäßige,



Abb. 63.
Rodrigo de Osona d. J.: Christus vor Pilatus. Valencia, Museum.

kulturhistorisch jedoch recht interessante Bild im Colegio del Patriarca zu Valencia mit der Darstellung der Gefangennahme des Herzogs von Gandia.

Weit größeres Interesse für uns als Paolo und sein Sohn besitzt ein eingeborener Meister, der in denselben Jahren zu Valencia tätig war: Maestro Rodrigo aus Osona. Dieser „pictor retabulorum sedis Valentiae“ ist seit 1464 in Valencia nachweisbar. Er malte 1482—83 im Auftrag des Kardinals Rodrigo Borja für den Platz hinter dem Altar mayor der Kathedrale ein Retablo, dessen einzige Reste die Heiligengestalten der Türen des Trasagrario sind. Der Meister hat noch bis in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts in Valencia gewirkt. Seine Hauptbedeutung ist wohl darin zu erblicken, daß er in gewisser Weise von Jacomart zu den Vertretern der

reinen Renaissance im italienischen Sinn überleitet. Der leise niederländische Einschlag, der sich noch in Jugendarbeiten wie der kleinen Predella mit einer Beweinung Christi und Heiligengestalten im Valencianer Museum bemerkbar macht, schwindet später fast vollständig. (Es haben sich in Valencia verschiedene Arbeiten aus dem Memlingkreis erhalten, so das große Altarwerk mit dem „hl. Michael", den „Werken der Barmherzigkeit" usw. im dortigen Stadthaus und das Jüngste Gericht, der Mittelteil eines Triptychon im Valencianer Museum. Bei dieser



Abb. 64.
Rodrigo de Osona d. J.: Anbetung der Könige. London, National Gallery.

Gelegenheit sei auch auf das 1490 entstandene, dem 1493—1538 in Valencia neben seinem Bruder Martin tätigen Pedro Cabanes zugewiesene hl. Abendmahl im Valencianer Stadthaus erwähnt). In der von ihm in reichem Maß herangezogenen Architektur ist Rodrigo völlig von oberitalienischen — paduanischen und venezianischen — Vorbildern abhängig. Seine Gestalten sind schlank, seine Typen aus dem Valencianer Volk gegriffen, sein Kolorit häufig von großer Leuchtkraft. Wichtig ist die große „Kreuzigung" in der Taufkapelle von S. Nicolas, da sie eine Signatur trägt: Rodrigus de Veia (?) me pintavit. Die Predella

enthält eine Pietà, Peter und Paul, Anna selbdritt und hl. Gabriel. Dieses Altarwerk dürfte kurz nach dem genannten Altar der Seo entstanden sein, dessen zwei erhaltene Stücke die Heiligen Vinzenz Ferrer (Abb. 62) und Vinzenz Martir darstellen, zwei großgesehene Gestalten, wie in Venedig vor einen Vor-



Abb. 65.
Rodrigo de Osona d. J.: Die Anbetung der Könige.
London, L. Harris.

hang gestellt, zu dessen Seiten man in eine überaus reizvoll behandelte Landschaft hinausblickt. Diese ausgezeichnete Wiedergabe der Landschaft fällt auch neben der Lieblichkeit der Frauentypen bei den Predellenstücken im Valencianer Museum besonders auf. Mit das reifste, was wir von dem Meister besitzen, sind die vier Tafeln in der Cap. de la Purisima Concepcion der Valencianer Seo, Reste eines großen Retablo, mit Szenen aus dem Leben des hl. Narcissus. Vor

allem die „Bischofsweihe" (Abb. 61) läßt uns erkennen, welchen Nutzen der Künstler aus dem Studium der oberitalienischen Quattrocentisten gezogen hat.

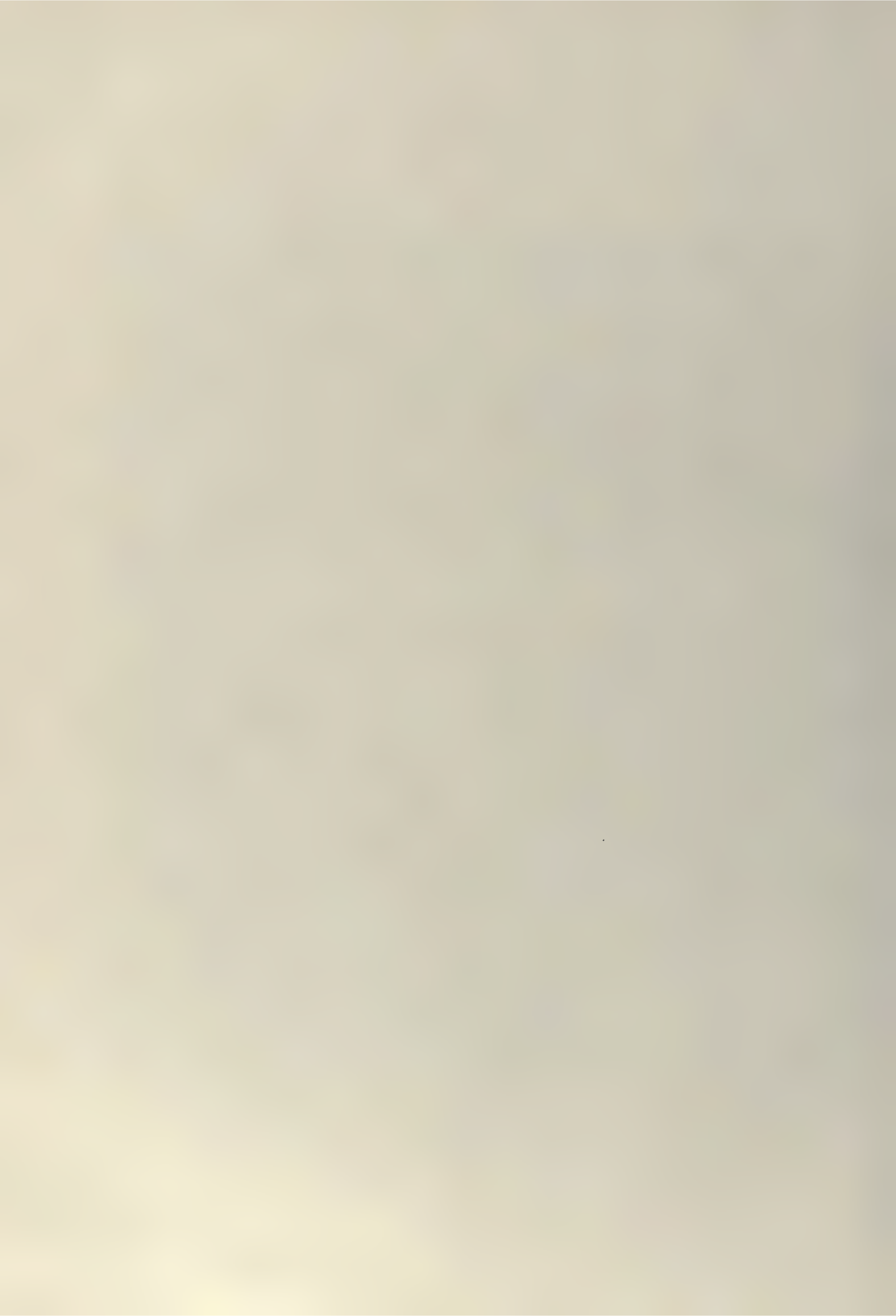
Ein interessantes, leider etwas übermaltes Altarwerk in S. Pedro zu Játiba mit Szenen aus dem Marienleben und einzelnen Heiligen will Bertaux diesem Meister geben, während Tramoyeres zwischen ihm und einem ausgezeichneten Schüler schwankt. Tormo, der wieder mehr zu Rodrigo selbst neigt, meint, das Altarwerk sei um 1490 entstanden. Uns ist vor allem daran gelegen, festzustellen, daß die Gemälde kaum vor 1500 entstanden sind. Möglich wäre es ja, ein Spätwerk des Meisters hier vor uns zu haben, allein wir sind dessen nicht sicher. Die schöne Landschaft mit der getreuen Wiedergabe des Burgbergs von Játiba auf der Tafel mit dem heiligen Antonius Eremita gemahnt am meisten an den alten Rodrigo.

Der Künstler besaß einen Sohn, gleichfalls Rodrigo mit Vornamen. Er nennt sich selbst auf seiner „Anbetung der Könige" in der Nationalgallerie zu London (Abb. 64) lo fill del mestre Rodrigo. Höchst wahrscheinlich ist er identisch mit jenem Rodrigo, der 1510 für die Valencianer Kathedrale tätig war. Das Valencianer Museum bewahrt von ihm eine Darstellung „Christus vor Pilatus" (Abb. 63), weniger interessant als das Londoner Bild, das, wenn auch keine erstklassige Arbeit, doch durch die Verwendung, die Kompilation von antiken Bau- und Schmuckstücken, die reizvolle Landschaft und die malerische Behandlung (die Schlagschatten der Säulen usw.) fesselt. Die Gestalten sind etwas steif, wie der Künstler überhaupt nicht die Beweglichkeit seines weit talentierteren Vaters besitzt. Vor allem aber macht sich bei ihm im Gegensatz zu seinem Vater neben dem italienischen Einschlag noch sehr stark niederländischer Einfluß bemerkbar. Diesen spürt man noch mehr als bei diesen beiden Stücken bei der vortrefflichen „Anbetung der Könige mit einem Stifter" (Abb. 65) bei L. Harris in London, die wohl kurz vor dem Bild der Nationalgallerie entstanden ist. Außer diesen Arbeiten darf man dem jüngeren Rodrigo mit Bestimmtheit noch die von einem S. Dionisio gewidmeten Altarwerk stammenden Tafeln in einer Kapelle und in der Sakristei der Valencianer Kathedrale zuweisen, die wohl seiner Spätzeit angehören. Aus seinem nächsten Kreis stammen die leider stark restaurierten vier Passionsszenen bei Baron Wendland in Seeshaupt (bei München). Fraglich erscheint es uns, ob Bertaux mit der Behauptung Recht hat, daß die Flügel des Triptychons mit dem Mittelbild von Vermejo in Aqui, Szenen aus dem Marienleben darstellend, von Rodrigo des Jüngeren Hand stammen. (Hat Rodrigo diese bereits erwähnten, nicht sehr qualitätvollen Flügel, die einen späteren, weit renaissancemäßigeren Eindruck als Vermejos Madonna machen, wirklich gleichzeitig mit Vermejos Bild gearbeitet, so würde diese gemeinsame Tätigkeit aufs neue bestätigen, daß Vermejo ein gut Teil seines Lebens im Valencianer Gebiet zugebracht hat. An und für sich würde man die „Madonna" Vermejos auf 1480, die Darstellungen Rodrigos auf 1500 etwa datieren (ganz abgesehen davon, daß der jüngere Rodrigo wohl kaum um 1480 schon künstlerisch tätig war).

Für die Weiterentwicklung der Valencianer Malerei war jedoch nichts so bedeutungsvoll als das Wirken zweier Meister in der Turiastadt, deren Wiege fast im Herzen Spaniens, in der Mancha, der Heimat Don Quijotes gestanden hatte: Ferrando Jañez de l'Almedina und Ferrando de Llanos. Diese beiden tüchtigen Schüler des Leonardo da Vinci haben für lange Zeit hinaus der Kunst ihres Meisters in Valencia nahezu kanonische Geltung verschafft. 1505 war ein Ferrando Spagnuolo bekanntlich Gehilfe Lionardos, als dieser am „Krieg von



Abb. 66.
Ferrando Jañez: Die Heimsuchung Mariä. Valencia, Seo. Hochaltar.



Pisa“ arbeitete; es wird wohl sicher einer unserer beiden Maler gewesen sein. 1506 waren die beiden Ferrandos wieder nach Spanien zurückgekehrt, denn 1506 schufen sie für die Valencianer Seo den Cosmas- und Damianaltar, von dem die Domsakristei noch Fragmente birgt. Am 1. März 1507 schlossen sie einen Kontrakt mit dem Valencianer Domkapitel, an Stelle der bei einem Brand zerstörten Flügel des Altar Mayor neue zu malen, die 12 Geschichten aus dem Leben Mariä enthalten sollten. Interessant ist die Bestimmung, daß das Karmin



Ab. 67.
Ferrando Jañez: Die Anbetung der Hirten. Valencia, Seo. Hochaltar.

und Ultramarin aus Florenz zu beziehen waren. 1509 war dieses umfangreiche Werk vollendet. Bis 1513 arbeiteten die Meister in Valencia zusammen. Dann trennten sich ihre Wege. Bereits 1511 malte Jañez allein den Orgelschmuck und 1513 die Orgelflügel. Llanos, der, vielleicht noch während seines Valencianer Aufenthaltes, das jüngste Gericht für eine Kapelle im Querschiff der Colegiata von Játiba gemalt hat, wandte sich später nach Murcia, wo er 1516 im Auftrag des Racionero Juan de Molina eine „Vermählung Mariä“ mit Gott Vater in Engelsglorie im Tympanon in der Kathedrale malte, 1520 die Flügelrückseiten eines



Abb. 68.
Ferrando Jañez: Beweinung Christi. Valencia, Seo. Sakristei.

großen Altarwerks ebenda mit Gemälden zu schmücken begann, eine Arbeit, die im nächsten Jahre sein Sohn Andrés — der neben Jeronimo de Lança sein Erbe antrat und noch 1545 ein Retablo für die Murcianer Kathedrale malte — fortsetzte. Ferrando de Llanos selbst schuf 1521 für den Hochaltar der Hauptkirche von Caravaca acht Tafeln mit Darstellungen einer Lokallegende, ferner eine „Geburt des Täufers Johannes" für die Monserratkirche zu Orihuela. 1525 wird er zum letztenmal als im Dienst der Murcianer Kathedrale stehend erwähnt.



Abb. 69.
Ferrando de Llanos: Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Valencia, Seo. Hochaltar.

Von Ferrando Jañez ist uns vor allem noch das Altarwerk bekannt, das er 1526 für die Capilla de los Albornoz in der Kathedrale von Cuenca ausführte: eine Kreuzigung mit S. Domingo, dazu eine Predella mit Auferstandenen Christ und Stifter, D. Gomez Carrillo de Albornoz, und Halbfiguren von Peter und Paul sowie den beiden Johannes, ferner am Sockel der Pilaster Radmarter und Enthauptung der hl. Katharina, ferner war dieser Altar geschmückt mit den Gestalten der Heiligen Gregor und Augustin und zeigte ganz oben eine kleine „Geburt Christi". Die anderen Gemälde, die die Kathedrale von Cuenca von des Jañez Hand bewahrt, haben, wie wir im Gegensatz zu Justi und Bertaux annehmen möchten, unmittelbar nichts mit dem oben beschriebenen Hochaltar zu tun. Schon die Größe der Figuren ist verschieden (doppelt so groß). Es ist jedoch höchst wahrscheinlich,

daß auch diese Bilder im Auftrag der Familie Albornoz ausgeführt wurden. Sie sind sicher zwischen 1526 und 1531 entstanden, da die „Pietà“ bereits 1531 im Testament des genannten Canonikus erwähnt wird. Die „Anbetung der Könige“ und die „Pietà“ schmücken zwei Altäre der erwähnten Kapelle, die von Bertaux ganz unbeachtete, trotz einer mißglückten Reinigung noch immer höchst importante, in ihrer Monumentalität an Fra Bartolomeo gemahnenden „Anbetung der Hirten“ den Altar einer Kapelle im Chorumgang der Kathedrale unmittelbar hinter dem Hochaltar. Ferrando de Llanos gehört schließlich noch das „jüngste Gericht“ in der Colegiata von Játiba an.

Sicher von Jañez sind die Gestalten der Heiligen Cosmas und Damian, Reste des bereits erwähnten Retablo in der Sakristei der Valencianer Kathedrale, die von seiner Hand auch ein prachtvolles Predellenstück: eine Beweinung Christi in reicher Landschaft (im Hintergrund erblickt man den Miguelete, den Glockenturm der Valencianer Kathedrale, der auch auf der Anbetung der Hirten des Jañez am Valencianer Hochaltar erscheint, Abb. 68).

Der bedeutendere der beiden Ferrandos ist zweifelsohne Jañez. Wie Bertaux richtig bemerkt, ist er kräftiger und derber als der andere, aber auch ursprünglicher, weit spanischer. Seine Art gemahnt mehr an oberitalienische als an Florentiner Kunst. Ein fröhlicher Naturalismus macht sich überall angenehm bemerkbar. Besonders charakteristisch für ihn ist neben der „Heimsuchung“ (Abb. 66) die „Begegnung von Joachim und Anna an der goldenen Pforte“, assistiert von Hirten und Bauernmädchen. Gerade die frische Beobachtung der Assistenzfiguren, dieser munteren Bauerndirnen und des Hirten, der sich einen Dorn aus dem Fuß zieht, erfreuen den Beschauer besonders. Auch der „Tempelgang Mariens“, die „Hirtenanbetung“ (Abb. 67) und die „Darstellung im Tempel“ sind sehr sympathisch ausgeführt. Am reifsten, ausgeglichensten von allen Stücken ist aber doch wohl der „Heimgang Mariä.“ Die Gemälde zu Cuenca, Szenen aus dem Leben Christi, lassen ihn gleichfalls noch als Lionardoschüler erkennen; zu seinen übrigen Vorzügen gesellt sich hier aber noch eine Monumentalität in der Gestaltung und Kunst der Komposition, die vorher doch nicht in so hohem und reifem Maße vorhanden war.

Llanos ist bedeutend unfreier. Er ist viel flauer, unsicherer in der Zeichnung, weichlicher und hält sich viel enger an Lionardo, dessen Gestalten er mehr als einmal geradezu kopiert. Seine Madonna der „Ruhe auf der Flucht“ (die uns — gewissermaßen als Teilreplik — nochmals in Privatbesitz zu Almorado erhalten ist) geht ganz auf Lionardos berühmte Oxforder Zeichnung zurück (Abb. 69), die Maria des „Pfingstbildes“ (Abb. 70) zeigt unverkennbar die Züge der Mona Lisa. Die „Anbetung der Könige“ zeigt die stärksten Anklänge an Lionardos unvollendetes Gemälde in den Uffizien. Aber auch die „Mariengeburt“, die „Auferstehung Christi“ (eine Variante davon im Valencianer Museum) und die von einem seiner Gehilfen ausgeführte Himmelfahrt weisen den stärksten Einfluß Lionardos auf. In seinem Bemühen, stets vornehm zu bleiben, seinen Gestalten gewählte Allüren zu geben, macht er auch Anleihen bei Perugino. Das einzig Spanische an seinen Bildern sind fast nur die Turbane. Sorgfältig und reizvoll ist stets seine Behandlung der Landschaft. Hier steht er nicht hinter Jañez zurück, jedoch macht sich auch hier der Unterschied zwischen beiden insoweit bemerkbar, als Llanos wie in den Figuren auch in der Landschaft sich an italienische Meister hält, während Jañez in viel weiterem Maß der spanischen Landschaft gerecht wird.

Zu den Schülern der Ferrandos sind Miguel Esteve und Miguel del Prado zu zählen, die 1518 die Lunetten der Kapelle des alten Stadthauses (heute im neuen Valencianer Rathaus) gemalt haben. Wie sehr Jañez in Cuenca Schule gemacht hat, beweisen die Bruchstücke eines großen Marienlebenaltars im Kapitelsaal der dortigen Kathedrale. Ihr unbekannter Autor hat sich die Arbeiten des Jañez sehr gut angesehen. Er ist härter und trockener und im Kolorit kälter und bunter als der Meister.



Abb. 70.

Ferrando de Llanos: Die Ausgießung des hl. Geistes. Valencia, Seo. Hochaltar.

Aus dem Kreis der Ferrandos ist auch der einer vornehmen Familie entstammende, angeblich zwischen 1505 und 1507 zu Fuente de la Higuera geborene, vor 1550 zu Valencia verstorbene Juan Vicente Macip hervorgegangen. Sein bedeutendstes uns erhaltenes Werk sind die Tafeln des alten Hochaltars der Kathedrale von Segorbe, die heute über die Kapellen und die Sakristei dieser Kirche verteilt sind. In diesen vornehmen, monumentalen Apostelgestalten wie in den Halbfigurenbildern der „Heimsuchung“ und „Verkündigung“ zeigt sich, in noch stärkerem

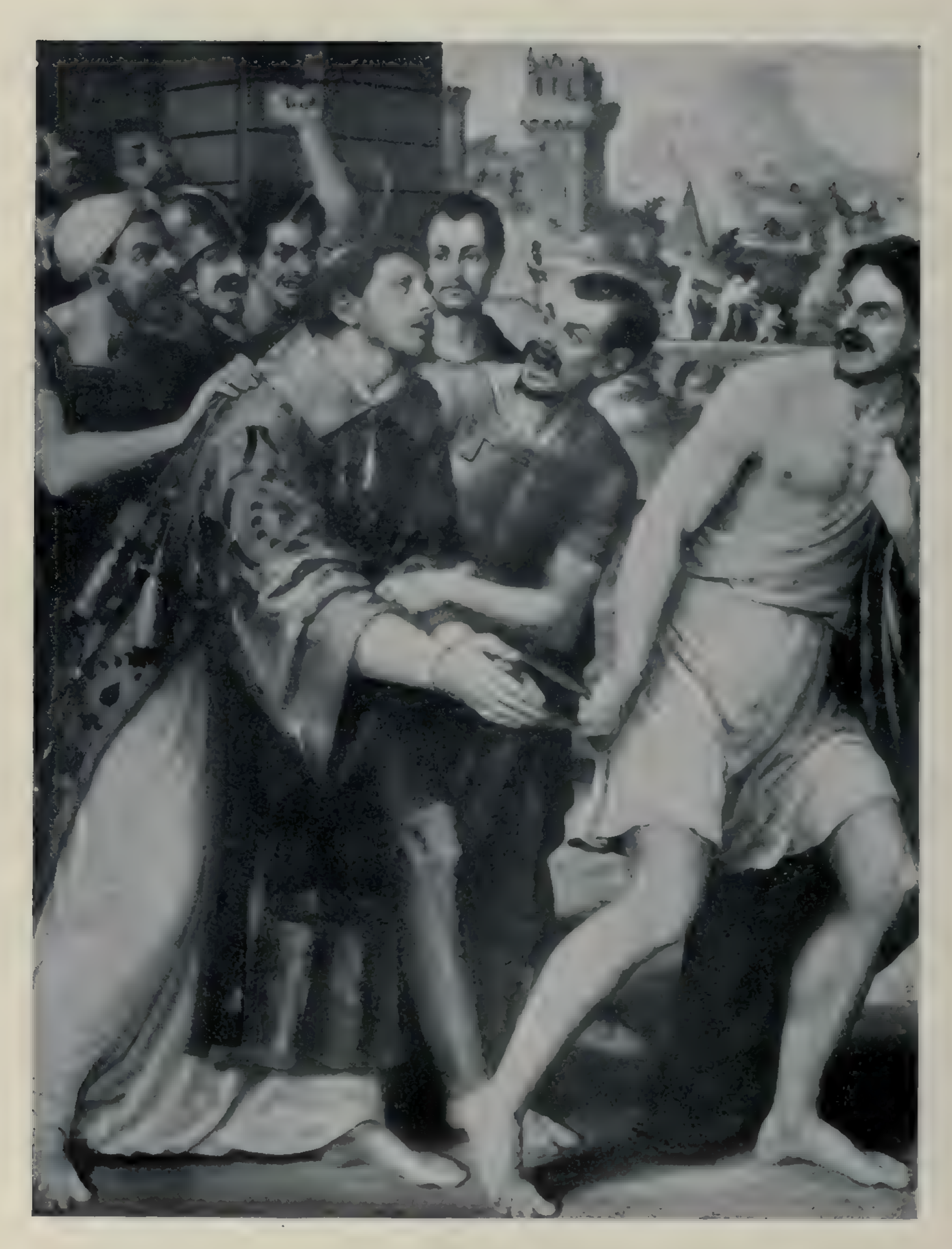


Abb. 71.
Juan de Juanes: Der hl. Stephanus wird zum Martyrium geschleppt. Madrid, Prado.

Maß als bei Ferrando de l'Almedina, ein enger Anschluß an Fra Bartolomeo. Die Figuren heben sich vom Goldgrund in machtvoller Silhouette ab, das Kolorit ist ziemlich schwer.

JUAN DE JUANES.

Wir können diesen Abschnitt nicht mit der Würdigung Vicente Macips beschließen, sondern müssen hier noch auf das Wirken eines Meisters eingehen, dessen Tätigkeit

sich bis in das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts hinein erstreckt, des Sohnes jenes eben gewürdigten Vicente Macip, genannt Juan de Juanes. Zweifelsohne war er der bedeutendste Valencianer Maler jener Zeit, aber sein Stil ist im Grund genommen altertümlich, entspricht weit mehr den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts als dem vorgeschrittenen Cinquecento. Dies ist denn auch die Ursache,

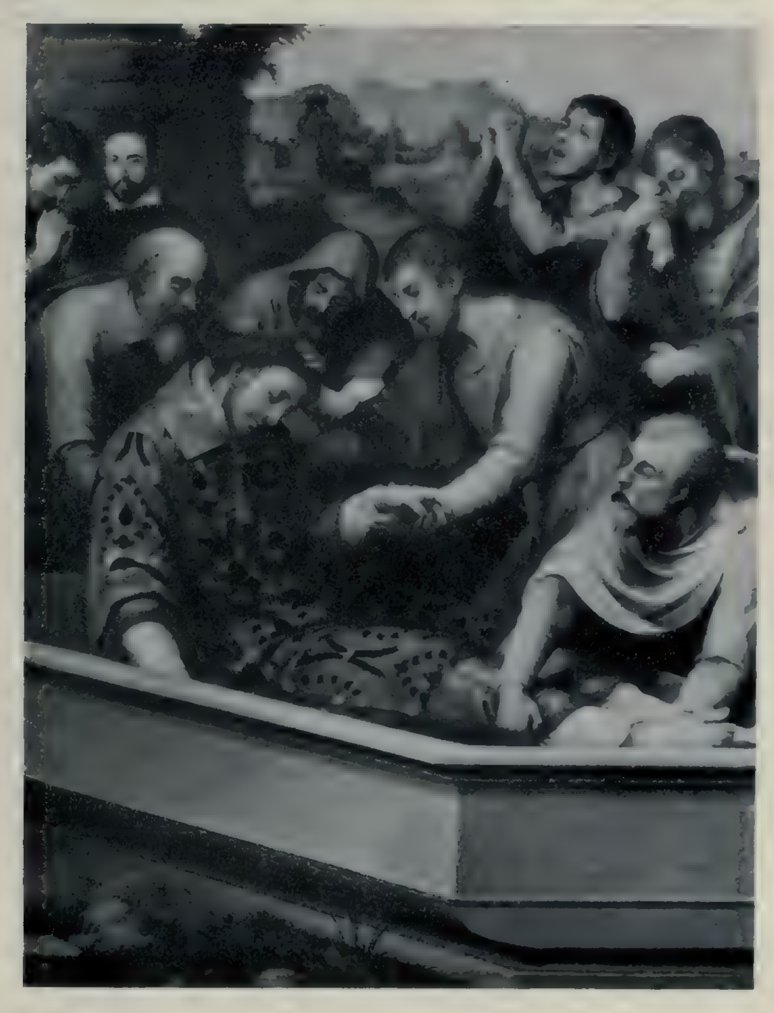


Abb. 72.
Juan de Juanes: Grablegung des hl. Stephanus. Madrid, Prado.

weshalb wir sein Leben und Wirken an dieser Stelle besprechen. Juan de Juanes verbindet in eigenartiger Weise niederländische Feinmalerei mit dem Adel italienischer Renaissancekunst. Er war wohl weder in den Niederlanden noch in Italien, was er für seine Art brauchte, konnte er in Valencia selbst studieren. In seinen meisten Arbeiten mutet er etwas wie ein spanischer Mabuse oder Orley an. Hin und wieder kommt aber doch sein valencianisches Temperament zum Durchbruch, und diese wenigen Male hat er Werke von wirklich persönlichem Charakter geschaffen.

Der Künstler kam angeblich 1523 in Valencia zur Welt. Vielleicht ist jedoch das bei seinem Vater angegebene Geburtsdatum 1505—1507 auf ihn zu beziehen. Weitere Lebensdaten besitzen wir nur aus seinen letzten Lebensjahren. Seit 1578 war er mit der Ausführung der Gemälde für den Hochaltar der Hauptkirche von Bocairente beschäftigt. Dort starb er am 21. Dezember 1579, noch ehe er die Arbeit vollendet hatte. Die Kirche S. Nicolas zu Valencia besitzt einige Hauptwerke von seiner Hand, vor allem das „heilige Abendmahl", links vom Hochaltar, eine Zentralkomposition (die Jünger um einen runden Tisch gruppiert, die Mitte vorn freigelassen und durch einen großen Knoten im Tischtuch betont); fesselnd außerdem durch die Feinheit der Ausführung, die man



Abb. 73.
Juan de Juanes: Das hl. Abendmahl. Madrid, Prado.

bei dem „Stilleben" auf dem Tisch besonders bewundert. Gleich sorgfältig behandelt ist der Madonnenkopf in der Sakristei der genannten Kirche, vor allem das weiße Kopftuch ist in seiner Art ein Meisterstück. Ebenda befindet sich auch der treffliche Kopf eines „Salvator Mundi". In S. Nicolas sieht man ferner zwei Retablos, die der Künstler mit Hilfe von Schülern ausgeführt hat. Das eine als Mitteltafel zeigt eine Darstellung des „Niederstiegs zum Limbus", das andere als Mittelbild eine „hl. Anna selbdritt". Die Komposition dieses Stückes ist mit der Hintereinanderschiebung der drei Gestalten recht eigenartig, mag sie auch im Grundgedanken ebenso wie der Typus der Madonna auf Lionardo zurückgehen.

Sehr stark an mailändische Dinge erinnert die Tafel mit der Madonna, der hl. Agnes, dem sel. Agnesius, der hl. Dorothea und dem hl. Theophil im Valencianer Museum. Die Behandlung des Hintergrundes zeigt, daß er ebenso wie in seinen Typen auch

im Landschaftlichen sich eng noch an die beiden Ferrandos anschließt. Die „Taufe Christi“ in der Seo von Valencia erinnert dagegen in Verschiedenem so stark an Sebastiano del Piombo, daß man hier doch ein wenig schwankend wird in der auch von uns vertretenen Behauptung, daß Juan de Juanes nicht in Italien selbst studiert habe. Sehr anmutig ist seine „Concepcion“ in der Jesuiten-

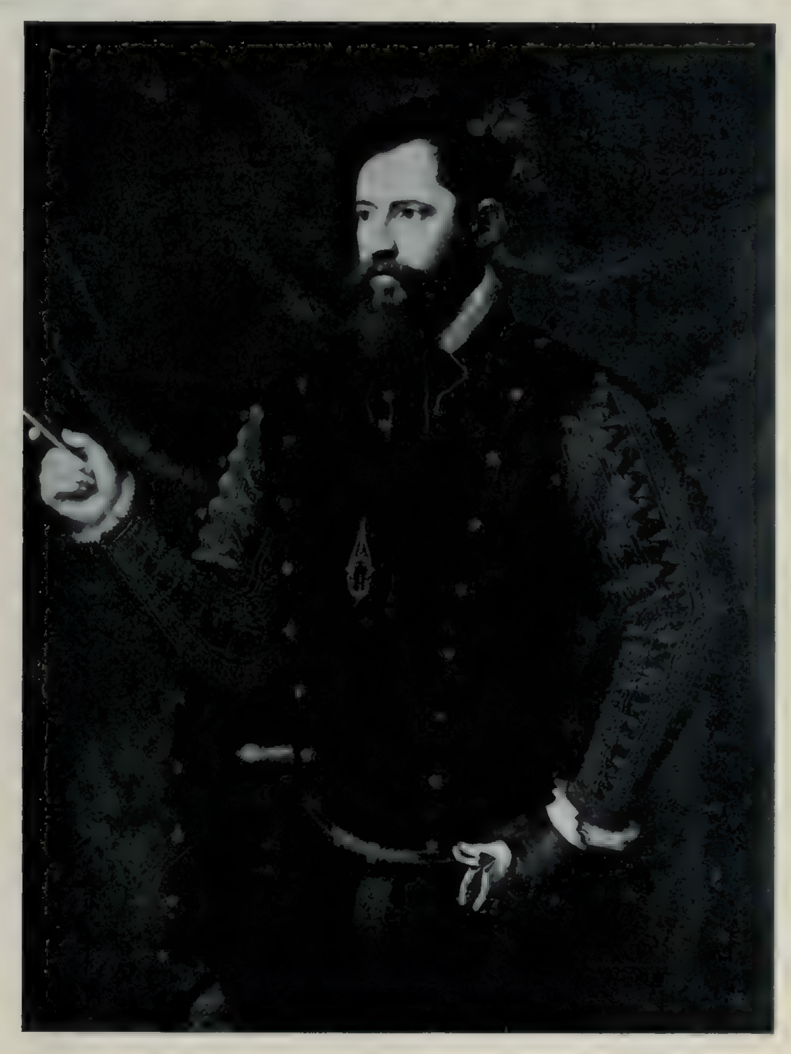


Abb. 74.
Juan de Juanes: Bildnis des D. Luis de Castelvi. Madrid, Prado.

kirche und von großer Zartheit die „Virgen de la Leche“ in S. Andrés, eines seiner gefeiertsten Werke.

Im Valencianer Museum sieht man von ihm einen „Eccehomo“, ferner zwei Exemplare des „Salvator Mundi“ mit der Hostie in der erhobenen Rechten und dem berühmten Calix von Valencia in der Linken. Keine Schöpfung des Meisters ist so populär geworden wie diese Erlöserdarstellung. Sie erhielt für die Valencianer Gegend geradezu sakrale Bedeutung. Andere Exemplare sieht man noch

im Prado und im Budapester Museum der schönen Künste. An Feinheit der Ausführung kommt aber keines dieser Stücke dem genannten Erlöserkopf von S. Nicolas gleich.

Die kraftvollste, persönlichste Schöpfung des Künstlers sind die vom Hochaltar der Stephanskirche zu Valencia in den Prado gelangten fünf Tafeln mit Szenen aus der Geschichte des heiligen Stephanus und dem „hl. Abendmahl“,



Abb. 75.
Juan de Juanes: Mariä Himmelfahrt. Valencia, Museum.

das angeblich die Predella jenes Altarwerks schmückte. Hier zeigen sich des Künstlers Vorzüge in bestem Licht, offenbart sich der valencianische Charakter seiner Kunst in voller Klarheit. Es erfreut der kräftige Realismus in der Darstellung, ein stark ausgeprägter Sinn für das Charakteristische, ein leidenschaftliches Temperament, das die Madonnen- und Erlösergestalten des Meisters kaum ahnen ließen, endlich ein starker religiöser Fanatismus. Die überaus anschaulich geschilderten Szenen beweisen aufs neue die engen Beziehungen des Künstlers zum Kreis Leonardos, vor allem in dem außerordentlich sorgfältigen und aus-

gedehnten Studium der Physiognomien und der Hände. Das Streben nach möglichster Steigung der Kontraste und der Heftigkeit des Ausdrucks führt zuweilen zu wahren Grimassen, wie bei der Darstellung des heiligen Stephan, der zur Marter geschleppt wird (Abb. 71).

Ob jener dunkelbärtige Mann, im Hintergrund der edel empfundenen „Grablegung des hl. Stephan" (Abb. 72) der Künstler selbst oder etwa der Stifter des Altarwerks ist, möchten wir nicht mit voller Sicherheit entscheiden. Das kleine Wappen mit dem Adler im Vordergrund ist eigentlich nicht recht wie ein Stifterwappen angebracht. Auch ist die Haltung des Herrn nicht die übliche des Donators.

Das „hl. Abendmahl" (Abb. 73), wozu das Valencianer Museum den Entwurf besitzt, ist wohl von Lionardo angeregt, muß aber als eine durchaus persönliche Leistung betrachtet werden, zumal Juanes einen ganz anderen Augenblick als Lionardo zum Ausgangspunkt seiner Darstellung gewählt hat. Christus erhebt die Hostie, vor ihm steht der Calix (wozu die vielverehrte Reliquie des Valencianer Domschatzes als Modell gedient hat, die aus dem Kloster S. Juan de la Peña stammend für den wirklichen Kelch Christi gilt). Dieser Erlösertyp hat dann jene bereits erwähnten so überaus beliebten Halbfigurenbilder ins Dasein gerufen. Der Prado bewahrt von Juanes' Hand noch ein ausgezeichnetes Porträt, den Santiagoritter D. Luis de Castelvi darstellend (Abb. 74). Hier wird man aufs neue etwas an Sebastiano del Piombo erinnert. Unvollendet geblieben ist die aus dem Augustinerkloster stammende, in satten Farben leuchtende, kleine „Himmelfahrt Mariä" im Valencianer Museum (Abb. 75).

Juanes hinterließ eine große Schule. Sein Sohn wie seine Töchter betätigten sich gleichfalls als Maler. Von ihnen stammen vielleicht jene bereits erwähnten kleinen Tafeln der beiden Retablen in S. Nicolas, ferner die „Bekehrung Pauli" und der „gute Hirte" in der Sakristei der Valencianer Seo sowie ein „hl. Michael" im Valencianer Stadthaus. Einer der besten Schüler des Juanes war Miguel Juan Porta, von dem man im Valencianer Stadthaus schöne Miniaturen sieht.

Ein schwacher Nachahmer des Juanes war der Pater Fray Nicolas Borras (1530—1610), dessen Oeuvre sich leider weniger durch Qualität als durch Quantität auszeichnet. Seine Darstellungen aus der Passion im Valencianer Museum sind ein mäßiger Abklatsch der Schöpfungen des Juanes. Ihm wird auch von einigen die zu dem Stephansaltar des Juanes gehörige „Priesterweihe des hl. Stephan im Prado (Nr. 1262) zugeschrieben, die jedenfalls in der Werkstatt des Juanes entstanden ist. Am sympathischsten noch von seinen Arbeiten, die sehr hart in der Zeichnung und kalt im Kolorit sind, dürfte die „Heilige Familie" im Hauptsaal des Valencianer Museums sein.

B. DIE KASTILISCHE MALEREI VON 1440—1540.

Auf den ersten Blick mag es vielleicht scheinen, daß in Kastilien während des Quattrocento der niederländische Einfluß so stark gewesen ist, daß neben ihm der italienische völlig zurücktritt. Allein bei näherem Zusehen wird man feststellen können, daß die italienische Strömung während dieses Jahrhunderts auch in Kastilien sich allenthalben deutlich bemerkbar macht. Nur liegen die Dinge so, daß in Kastilien mehr italienische Meister selbst als im spanischen Osten gearbeitet und hier auch imposantere Werke als dort geschaffen haben. Wenn auch der Einfluß dieser Italiener auf die einheimischen Künstler verspürbar und nicht zu unterschätzen ist, so unterliegt es doch keinem Zweifel, daß die Mehrzahl der kastilischen Maler jener Zeit sich in weit stärkerem Maße von den Werken der altniederländischen Schule angezogen fühlten, deren herbere, derbere, naturalistischere Art ihnen bedeutend mehr lag. Die Kunst des Dirk Bouts und van der Goes hat hier ihre größten Triumphe gefeiert. (Auf ein verschollenes Original van Eycks geht bekanntlich der vielbesprochene „Lebensbrunnen" im Prado zurück. Das Bild stammt angeblich aus dem Kloster El Parral bei Segovia, wohin das Original von dem damaligen König von Kastilien gestiftet worden sein soll. Jedenfalls ist die komplizierte Komposition des Stückes ohne spanische Theologen undenkbar. Die Kopie im Prado dürfte nicht vor Ausgang des 15. Jahrhunderts, wenn nicht noch später, entstanden sein).

Sehen wir uns zunächst nach den italienischen Meistern und ihrem kastilischen Schülerkreis um. Da ist vor allem jener Nicolas Florentinus zu nennen, der, wie jetzt allgemein angenommen wird, mit dem Florentiner Dello di Nicola identisch ist. Dello kam 1403 in Florenz zur Welt, erscheint 1432 als eingeschriebener Meister der dortigen Malergilde, ging bald darauf nach Spanien, arbeitete vielleicht zunächst mit seinem Bruder Samson in Avila und schloß am 15. Dezember 1445 einen Kontrakt mit dem Domkapitel von Salamanca, die Apsis des Altarhauses mit einer Freskodarstellung des „jüngsten Gerichts" zu schmücken. Wohl kurz vorher hatte er das Retablo Mayor der alten Kathedrale mit einer großen Reihe kleinerer Tafelbilder (53 im ganzen) aus dem Marienleben und der Geschichte Christi vollendet. 1446 kehrte Dello für kurze Zeit in seine Heimat zurück. 1469 holte ihn ein Valencianer Beneficiat, damit er das Altarhaus der dortigen Kathedrale, dessen Gemälde 1469 durch einen Brand zerstört worden waren, mit seiner Kunst wieder verschöne. Am 7. August des genannten Jahres kam er mit einem Gehilfen dort an und machte sich gleich an die Arbeit. Von seinen Valencianer Schicksalen haben wir schon weiter oben gehört.

Das „jüngste Gericht" in Salamanca entbehrt nicht einer gewissen Monumentalität. Die Aktdarstellung, vor allem bei dem hoheitsvoll wirkenden Christus, sowie die zahlreichen Verkürzungen sind recht gelungen. Die kleineren Bilder des Hochaltars sind nicht so schwungvoll, erfreuen jedoch durch ihren kraftvollen Realismus und die fleißige Durchführung (die sich namentlich in der Durcharbeitung der Perspektive zeigt). Man spürt, daß der Künstler sich in seiner Heimat die Werke Masaccios angesehen hat. Auch die Ghibertischen Reliefs an den Türen des Florentiner Baptisterio haben sich ihm gut eingeprägt, wie man vor allem an seinem „Pfingstfest" sieht.

Daß der Künstler vom spanischen Lokalkolorit nicht unberührt geblieben ist, zeigen namentlich die Szenen „Christus und die Samariterin" und die „Erweckung

Lazari". Die „Taufe Christi" spielt sich in einer echt spanischen, baumleeren Landschaft ab.

Dellos bereits kurz genannter Bruder Samson wirkte in Avila, wo er vor allem um 1465 den Kreuzgang der Kathedrale mit — heute zerstörten — Freskodarstellungen aus der Genesis und den Evangelien schmückte. Er wird auch als Mitarbeiter des Malers Fray Pedro von Salamanca erwähnt, der zusammen mit Garcia del Barco 1464—1474 für die Kathedrale von Avila tätig war. Aus Samsons Kreis stammt vielleicht die Tafel mit der Gregorsmesse und der heiligen Katharina am Retablo der Familie Chaves in der Pfarrkirche von Bonilla de la Sierra. Für wenig glücklich halten wir die Vermutung von Gomez Moreno, daß die interessante Grisaille der „hl. Anna selbdritt" in einer Kapelle des Chorumgangs der Kathedrale von Avila und die Gemälde des Hochaltars in S. Segundo ebenda, Heiligengestalten von stark bäuerlichem Typ mit Knollennasen, in der Gewandbehandlung hartgebrochene Röhrenfalten zeigend, dem Kreis dieses Künstlers angehören.

Dellos „Jüngstes Gericht" fand in Nordwestkastilien großen Anklang. Das Domkapitel von Leon beschloß 1452 die Innenseite der Eingangswand mit einer ähnlichen Darstellung zu schmücken und schickte am 24. August dieses Jahres den zur Ausführung bestimmten Künstler, den seiner Herkunft nach unbekannten Meister Nicolas nach Salamanca zum Studium des dortigen Freskos. Vor 1460 war das große „Jüngste Gericht" des Meisters Nikolas vollendet. Es ist uns leider nicht mehr erhalten: Man zerstörte es später, da allzu prüde Leute — ähnlich wie bei Michelangelos Sixtinafresko — Anstoß an den vielen nackten Gestalten nahmen. Wir ersehen aus dieser Mitteilung, daß auf den spanischen Künstler die Verwendung und Behandlung des nackten menschlichen Körpers an dem Fresko Dellos den stärksten Eindruck ausgeübt hat.

Den Einfluß des Florentiners auf Meister Nicolas können wir aus einem anderen Werk des Künstlers ersehen, das uns glücklicherweise, wenn auch nicht in gutem Zustand, noch erhalten ist: den in Tempera ausgeführten Wandmalereien im Kreuzgang der Kathedrale von Leon, die Nicolas am 5. März 1460 begonnen hat. Er konnte sie nicht zu Ende bringen, denn 1467 oder 1468 ist er über der Arbeit gestorben. Unter denen, die diese Arbeit fortführten, wird der Maler Lorenzo aus Avila genannt, der 1521 für die Disputation im Tempel 6000 Maravedis erhielt. (Von ihm stammen vielleicht auch die stark zerstörten Gestalten der Heiligen Leander und Eugen). Der umfangreiche Zyklus stellt Szenen aus dem Marienleben und der Passion dar. Vieles ist heute überhaupt nicht mehr zu erkennen, anderes nur bruchstückweise. Als besonders gelungen sei die „Ausgießung des hl. Geistes" erwähnt mit den beiden großen vom Rücken gesehenen Figuren in der Mitte, die durch die Schönheit der Gewandbehandlung auffallen. Vielleicht von maestro Nicolas stammen die beiden sicher um die Mitte des Jahrhunderts entstandenen Tafeln in S Lorenzo zu Villalpando mit der „Beschneidung Christi" und dem „Tod Mariä".

Verschollen sind leider die Tafeln jenes „Altar Menor" der Kathedrale von Leon, deren Ausführung 1450 dem Meister Nicolas übertragen worden war. Wohl vor diesem vollendet waren die des Altar Mayor, die zum größten Teil noch auf uns gekommen sind. Jedenfalls sind die fünf großen Tafeln am heutigen Hochaltar mit drei Szenen aus dem Leben des hl. Froilan, der Überführung der Gebeine Santiagos nach dem Berg Libredon und dem Tempelgang Mariä (der einstige Hochaltar enthielt wohl noch mehrere Darstellungen aus der

Geschichte Santiagos und dem Marienleben) vor der Mitte des Jahrhunderts, wahrscheinlich im vierten Jahrzehnt, entstanden. Das schönste Stück ist zweifelsohne die „Bischofsweihe des hl. Froilan", ein Bild, das mit seiner zarten, lichten Blumigkeit (weiß, rot und rosa herrschen vor, grün und grau gesellen sich im Hintergrund dazu) etwas an die Werke der frühen Kölner Schule gemahnt.



Abb. 76.
Jorge Inglés: Don Iñigo Lopez de Mendoza. Madrid, Sammlung Marqués de Santillana.

An die Schöpfungen des Lochner-Kreises erinnert übrigens außerdem das eigenartige Größenverhältnis der Figuren, indem nämlich die Kleriker des Gefolges im Vordergrund viel kleiner als die Hauptfiguren gebildet sind.

Die Gestalten sind recht voll gebildet, zumeist in weite, breitfaltige Gewänder gekleidet. In der Tierdarstellung liegt eine Hauptstärke des Meisters, weit weniger in der Architekturwiedergabe, die oft von recht geringem Geschick ist. Bemerkenswert ist jedoch, daß sich hier der Künstler an nordische Vorbilder

anschließt. Der Himmel wird stets als gemusterter Goldgrund angegeben. Daß der Künstler sich nicht nur in den Lokallegenden gut auskannte, sondern überhaupt in den Sitten und Gebräuchen jener Region, beweist die getreue Wiedergabe des Ochsenkarrens, der Tracht der beiden plaudernden Frauen im Hintergrund der „Bischofsweihe“ und des Dudelsackbläsers auf der „Botschaft des Königs an den hl. Froilan“.

Später entstanden und weit weniger bedeutend sind die beiden Tafeln mit je drei Aposteln am gleichen Hochaltar, die von der Predella eines Retablo der Kirche von Palanquinos stammen. Die Marienlebenszenen, die die Predella des Hochaltars bilden und vom Ende des Jahrhunderts stammen, werden an anderer Stelle ihre Würdigung finden.

Dem Kreis des Meisters der großen Tafeln des Hochaltars der Leoneser Kathedrale gehört der Autor des Retablo mayor von S. Felix zu Villalobos an. Diese Darstellungen von Szenen aus dem Leben des hl. Felix sind gleichfalls noch vor der Mitte des Jahrhunderts entstanden. Die Zeichnung im allgemeinen wie die Typen sind derb, die Köpfe jedoch ausdrucksvoll, die Hände klein und fein, die Kostüme von größtem Interesse. Diesen Tafeln verwandt sind die um die Mitte des Jahrhunderts entstandenen Darstellungen der „Beschneidung Christi“ und „Darstellung im Tempel“ in der Pfarrkirche von Tapioles, ferner die Tafeln eines Seitenaltars in S. Miquel zu Villalpando, die vom alten Hochaltar stammen, Wunderszenen und Heiligengestalten darstellen und im Gegensatz zu den anderen, eben besprochenen Gemälden einen ganz kleinen italienischen Einschlag verraten.

Mit die frühesten kastilischen Arbeiten, die etwas an Schöpfungen der Eyckschule erinnern, vielleicht nicht ganz ohne deren Einfluß entstanden sein mögen, sind die vier Tafeln, die uns von dem früher in Buitrago befindlichen, im Auftrag des als Staatsmann wie als Dichter berühmten D. Iñigo Lopez de Mendoza, ersten Marqués de Santillana nach 1455 gemalten Retablo erhalten sind. Vor allem fesseln, uns die Gestalten des Stifters und seiner Gattin Da. Catalina Suarez de Figueroa durch die überaus kraftvolle Auffassung, die Stärke und Lebendigkeit der Charakteristik (Abb. 76). Der Maler nannte sich Jorge Ingles, Georg der Engländer. Ob er wirklich ein Engländer war oder englischer Abkunft, ob er — was am wahrscheinlichsten scheint — den Namen führte, weil er einmal in England war, muß dahingestellt bleiben.

FERNANDO GALLEGOS.

Mit den stärksten niederländischen Einschlag zeigen bei aller Selbständigkeit der Auffassung die Arbeiten des bedeutendsten Künstlers Nordwestkastiliens aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Fernando Gallegos. Der Meister signiert: Fernandus Galecus. Aus dem Beinamen dürfen wir schließen, daß Meister Ferdinand aus der Provinz Galicia stammte. Er ist wohl zwischen 1440 und 1445 geboren, denn sein großes Altarwerk in der Kathedrale von Zamora, das nicht später als 1467 entstanden ist, gehört sicher seiner Jugendzeit an. Am 23. Februar 1473 weilte er in Coria bei Plasencia, wo er sechs Retablen malen sollte. 1507 vollendete er die „Tribüne“ der Universitätskapelle zu Salamanca. Er ist wohl bald darauf gestorben.

Die Kunst des Fernando Gallegos ist, wie gesagt, sehr stark und fast ausschließlich von den Schöpfungen der Altniederländer beeinflußt. Will man einen

Künstlernamen nennen, so darf man sagen, daß die Art des Dirk Bouts wohl am meisten auf Fernando gewirkt hat. Daran gemahnt am meisten das zwischen 1456 und 1467 als Stiftung des Kardinals Juan de Mella entstandene, große Altarwerk in der Ildefonskapelle der Kathedrale von Zamora (Abb. 77) mit der Darstellung der Taufe und Kreuzigung Christi, Hinrichtung Johannis, Erscheinung der hl. Leocadia (Abb. 78), Verleihung der Kasel an den hl. Ildefons (hier

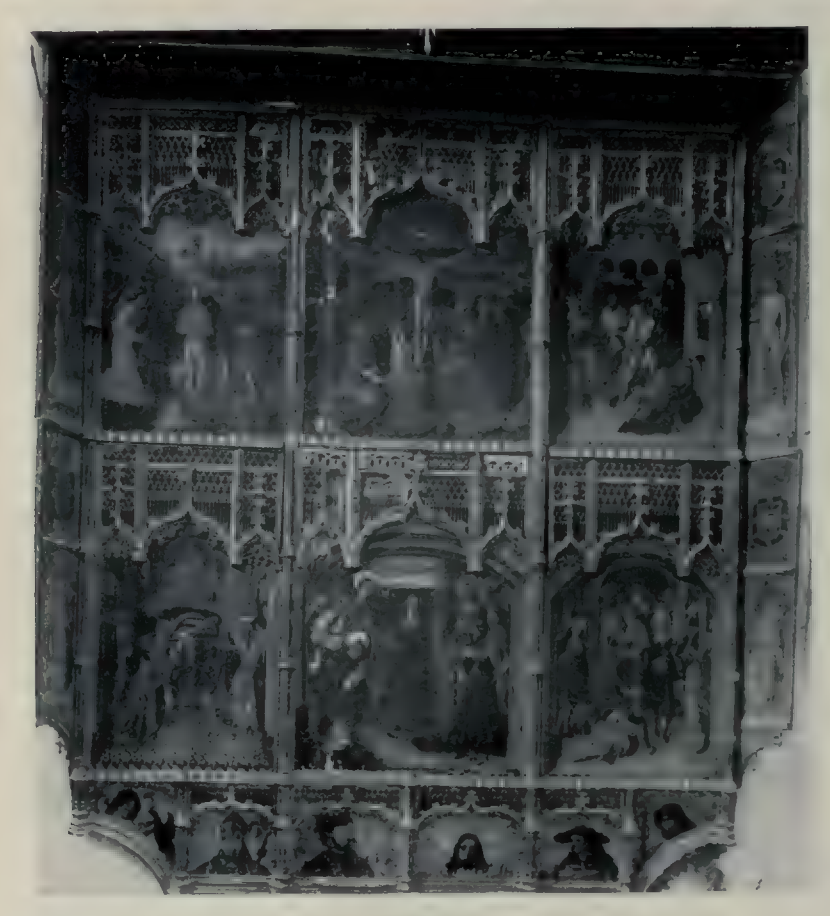


Abb. 77.
Fernando Gallegos: Ildefonsretablo. Zamora, Kathedrale.

die Signatur des Künstlers) und die Überreichung eines Reliquienkästchens, ferner Sockel die Heiligen Gregor, Hieronymus, Petrus und Schweißtuch der Veronica am und schließlich auf den Seiten (Guardapolvos) das Wappen des Stifters, Adam mit Harke und der verhängnisvollen Frucht, die hier als Feige erscheint, Eva mit der Spindel, eine echt gotische Gestalt im Tanzschritt, sowie Ecclesia und Synagoga. Die vier letztgenannten Darstellungen sind als Grisaillen auf rotgoldbrokatnem Grund ausgeführt.

Dieses Altarwerk zeigt den Meister noch nicht ganz auf der Höhe seiner Kunst, vor allem stören wiederholt verunglückte Verkürzungen. Die Typen sind ziemlich derb, die Frauen haben meist frische Landmädchengesichter; auf-

fallend sind stets die langen Nasen. Die oft sehr langen Falten sind meist hart gebrochen, manche sind röhrenförmig, eine Behandlung, die, wie wir noch sehen werden, bei den Künstlern in diesem Bezirk Kastiliens besonders beliebt war. Der Mantel des Johannes bei der Kreuzigung könnte als Modell für eine Skulptur

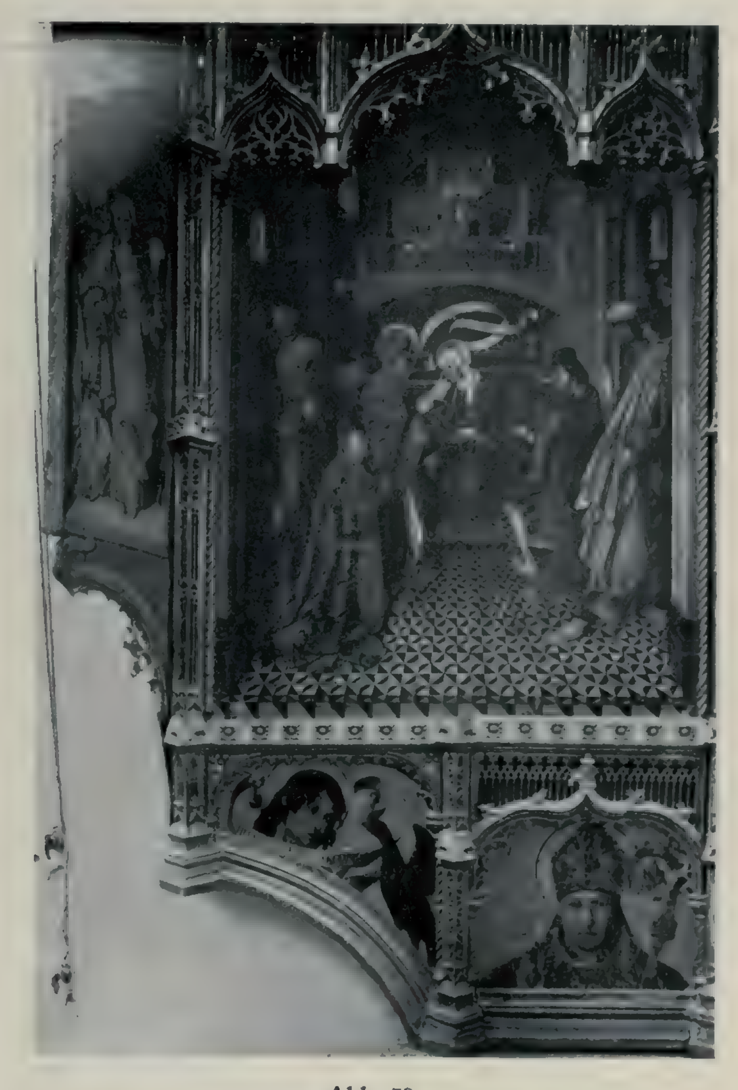


Abb. 78.
Fernando Gallegos: Die Erscheinung der hl. Leocadia.
(Ausschnitt aus dem Ildefonsretablo). Zamora, Kathedrale.

gedient haben. Die Mäntel zeigen mehrfach einen außerordentlichen Faltenreichtum, z. B. der des Hieronymus bei der „Kaselverleihung". Das Kolorit ist lebhaft und meist in tiefen Tönen gehalten. Allerorten macht sich ein starker Realismus bemerkbar. Getreu sind die verschiedenen Kircheninterieurs wiedergegeben und ebenso sorgfältig eine Reihe von Genrefiguren, Krüppel und sonstige Bettler. Bei der „Taufe" fällt die weite Landschaft auf.

Aus der gleichen Zeit ungefähr wie dieses Altarwerk stammen die Tafeln in der Antoniuskapelle der neuen Kathedrale von Salamanca, Reste eines größeren Retablo. Außer den uns erhaltenen, stark restaurierten Tafeln mit der — signierten — Madonna, hl. Andreas und hl. Christoph sah Passavant noch einige Zwickelstücke mit dem König David und einem Propheten. Die thronende Madonna wie der hl. Christoph erinnern am meisten von allen Arbeiten Fernandos an den Eyckschen Kreis, vor allem an Petrus Christus. Bemerkenswert ist die liebevolle Landschaft im Hintergrund der beiden Heiligendarstellungen.



Abb. 79.
Fernando Gallegos: Pietà mit Stifterpaar. Madrid, Sammlung E. Weigel.

Eine der packendsten Schöpfungen des Meisters ist die große vollbezeichnete, ebenso herb wie monumental wirkende Pietà mit Stifterpaar bei Herrn E. Weigel in Madrid (Abb. 79), sehr interessant auch das mit nordischen Motiven durchsetzte Stadtbild im Hintergrund.

Sichere Arbeiten des Künstlers aus seiner späteren Zeit sind: die etwas seelenlose „Ursulamarter“ in S. Esteban zu Salamanca, die „Marienkrönung“ mit David und dem Täufer Johannes im Vordergrund sowie den Porträts der beiden Stifter in Villaflores, die „Anbetung der Hirten“ und „Geißelung“ in der Pfarrkirche von Campo de Peñaranda, die Tafeln des Hochaltars von S. Lorenzo zu Toro, gestiftet von D. Pedro de Castilla (gestorben 1492) und seiner vor ihm

verschiedenen Gattin Da. Beatriz de Fonseca mit Darstellungen aus der Geschichte des hl. Lorenz und aus dem Leben Jesu. Das Mittelstück, ein „thronender Christus", der eine eigenartige Verarbeitung des vlämischen Einflusses zeigt, wurde



Abb. 80.
Francisco Gallegos: Thronender Erlöser. Paris, F. Kleinberger.

im 18. Jahrhundert durch eine Skulptur ersetzt und befindet sich seit einiger Zeit im Pariser Kunsthandel (Abb. 80). Für die Pfarrkirche von Arcencillas schuf Fernando ein großes Retablo mit 15 Darstellungen aus dem Leben und Leiden Christi. Die Tafel mit dem „Ecce homo" ist verloren gegangen. Am besten gelungen ist der „Einzug in Jerusalem" neben der „Darstellung im Tempel".

Von einem schwachen Gehilfen stammen die Tafeln mit den Darstellungen von Abendmahl, Ölberg, Grablegung, Auferstehung, Erscheinung an den ungläubigen Thoms und Himmelfahrt.

Fernando recht nahe stehen die Tafeln mit einer Madonna, hl. Petrus und hl. Bartholomäus in der Kirche von Cantalpino.

Sehr wichtig ist eine von Gomez Moreno gefundene Notiz, wonach der ganz im reifen Stil Fernandos ausgeführte große Katharinenaltar in der alten Kathedrale von Salamanca nicht von dem Künstler, sondern von einem Verwandten, höchstwahrscheinlich seinem Sohn: Francisco Gallegos gemalt worden ist. Dieser Francisco erhielt 1500 zweimal Zahlungen (im ganzen 9500 Maravedis) vom Domkapitel für diese Arbeit.

Man darf dann auch Moreno beipflichten, wenn er die beiden in dem großen Hochaltar der alten Kathedrale eingelassenen Tafeln mit der „Kreuztragung" und „Beweinung Christi" diesem Francisco zuschreibt. Diese beiden Tafeln sind sicher vor dem Katharinenaltar entstanden, also wohl Jugendwerke des Sohnes. Bei der Kreuztragung fallen die knittrigen, scharf gebrochenen Röhrenfalten, namentlich bei dem Gewand Christi auf, dessen Kopf große Verwandtschaft mit dem Christustyp des Dirk Bouts besitzt. Die figurenreiche, lebhaft bewegte Handlung ist ganz in den Vordergrund geschoben. Dahinter öffnet sich der Blick auf eine weite Landschaft. Der Christus der „Beweinung" ist von außerordentlicher Magerkeit, besonders in den Extremitäten. Auch hier spielt die Landschaft eine große Rolle.

Der Katharinenaltar zeigt gegenüber diesen beiden Darstellungen einen gewaltigen Fortschritt. Das Kolorit ist freilich hier wie dort härter als das Fernandos, und die Gewandbehandlung ist bei allem Faltenreichtum unbestimmter. In dem Mittelbild thront die Heilige in einem Zimmer, das in seiner Behandlung niederländischen Einfluß verspüren läßt. Auf den Seiten sieht man die Radmarter und die Enthauptung, oben drei kleinere Tafeln mit Halbfiguren der Heiligen Peter und Paul, Gregor sowie Hieronymus gegen Goldgrund gestellt. Das Gesicht der hl. Katharina ist ziemlich voll gebildet, die Augen groß und offen, das Kinn spitz, der Mund ziemlich breit.

Ein mäßiger Schüler Fernandos war jener Pedro Bello, der 1503 den Katharinenaltar im alten Kapitelsaal der Kathedrale von Salamanca ausführte, Szenen aus der Geschichte der Heiligen sowie aus der Passion und die Propheten David und Isaias darstellend; im Kolorit und in der Gewandbehandlung erinnert Bello lebhaft an seinen Lehrer, nur ist er in allem viel derber.

Aus der Gallegos Kreis stammt dann noch der bereits schon von italienischen Einflüssen ergriffene Autor des Retablo de Sa. Barbara in der gleichen Kathedrale sowie die ziemlich derb gemalten Tafeln mit Szenen aus der Passion im Prado, die früher zu Unrecht Berruguete zugeschrieben wurden. Vielleicht hat einer der Gallegos selbst an dem großen, aus Ciudad Rodrigo stammenden Altarwerk mitgearbeitet, das heute die Sammlung Cook in Richmond ziert. Jedenfalls haben die verschiedenen Meister aus dem Kreis der Gallegos an diesem Altar gearbeitet, der auf nicht weniger als 23 größeren Tafeln und drei Predellenstücken die Welthistorie vom Chaos bis zum jüngsten Gericht erzählt. Der eine der Mitarbeiter erinnert in seiner Kunst der Waffenmalerei an Konrad Witz, ohne jedoch dessen Bedeutung zu erreichen. Bertaux hat ihn sehr ansprechend „le maître aux armures" genannt. Seine Akte sind recht mager und seine Verkürzungskunst gering. Auffallend ist sein melancholischer Christustyp.

Noch umfangreicher ist das Altarwerk, das den Hochaltar von Sa. Maria de Castillo zu Fromista ziert. Diese 28 Tafeln mit Szenen aus dem Marienleben, Sündenfall, Austreibung, David und Salomo gehören nicht unmittelbar dem Kreis des Fernando Gallegos an, zeigen aber eine ganz verwandte Gesinnung. Ihre Entstehungszeit dürfte gegen 1480 anzusetzen sein. Die Orientierung des Autors nach den Niederlanden zeigt besonders klar die an Bouts erinnernde „Verkündigung an Joachim" mit der weiten Landschaft sowie der „Sündenfall". Vor allem zeigt Eva die gleiche Körperbildung wie die Gestalt des Genter Altars. Eva mit rötlichem Haar ist viel heller im Fleischton als der dunkellockige Adam mit seiner rötlichen Karnation, der — dreiviertel vom Rücken gesehen — zaghaft die Rechte nach dem Apfel ausstreckt. Die Typen sind im allgemeinen ziemlich derb. Die Apostel haben richtige Bauernköpfe, fest gebaute Schädel, aufgeworfene oder knollige Nasen. Maria ist rotblond, zeigt ein breites Gesicht, stark vortretende Backenknochen (wie jene Frauen des Ildefonsaltars in Zamora), ziemlich spitzes Kinn, etwas lange Nase und kräftigen, breiten Mund. Bei aller Derbheit der Züge hat ihr der Künstler doch einen oft sehr lieblichen Ausdruck zu leihen gewußt. Die kleinen Spielereien, die Art, wie auf der „Anbetung der Könige" der Mohr seinen Hut lüftet, der mittlere König den Deckel vom Goldgefäß hebt, erinnert etwas an den Stil Schongauers, der auch seine Freude an solchen Dingen hatte.

Gleichfalls unter niederländischem Einfluß entstanden ist das mit Malereien und Skulpturen geschmückte große Altarwerk bei den Clarisas in Tordesillas (in der Provinz Valladolid); es besitzt eine gewisse Verwandtschaft mit Arbeiten des Melchior Broderlam.

Altarwerke von ähnlichem Charakter finden sich in den Pfarrkirchen von Santillana del Mar und Llanes bei Oviedo.

PEDRO DIAZ DE OVIEDO.

Aus Oviedo selbst stammt einer der tüchtigsten spanischen Quattrocentisten: Pedro Diaz. Sein gesichertes Hauptwerk ist das 1489—1491 ausgeführte Retablo Mayor der Kathedrale von Tudela. Wir glauben an Hand einer Reihe uns erhaltener Arbeiten beweisen zu können, daß Pedro Diaz de Oviedo früh seine Heimat verließ, längere Zeit in der Gegend von Avila tätig war und schließlich nach Navarra wanderte, wo er in Tudela und Tarazona uns seine reifsten Arbeiten hinterlassen hat.

Wir müssen bei unserer Betrachtung naturgemäß von den Tafeln mit Szenen aus dem Marienleben am Hochaltar der Kathedrale in Tudela ausgehen. Diaz zeigt sich hier seinen nordwestspanischen Kollegen, den Gallegos wie dem Schöpfer des Retablo zu Fromista aufs nächste verwandt, vor allem in der Derbheit der Typen mit den vorstehenden Backenknochen, den harten, scharf gebrochenen Falten, dem niederländischen Einschlag, der bei ihm jedoch nicht so greifbar ist, wie bei jenen anderen. Er überragt sämtliche Genossen durch seinen monumentalen Zug. Charakteristisch für ihn sind die welligen Bärte und die schattenleeren Gesichter mit dem kleinen Mund und den oft nur halb geöffneten Augen. Sie erscheinen daher trotz der stark braunen Karnation von weitem sehr hell und bleich. Die Gewänder weisen breite Goldsäume auf, die Nimben sind sehr groß gebildet, durchgängig findet sich — wohl auf besonderen Wunsch des Auftraggebers — Goldgrund, selbst bei der „Flucht nach Ägypten", wo die Personen

vor einen Goldvorhang gestellt sind. Die „Grablegung Christi“ und die „Krönung Mariä“ (die uns die hl. Jungfrau in einem Hermelinmantel gehüllt auf der Erde stehend zeigt, hinter ihr Christus, umgeben von großen, anbetenden Engeln) lassen ein ausgeprägtes Raumgefühl vermissen. Die „Geißelung Christi“ ist von brutaler Kraft. (Spätere Zutat ist der Apostelzyklus in Medaillonform an der Predella des Hochaltars). Ungefähr aus der gleichen Zeit wie dieses Altarwerk stammt das Retablo der Cap. de la Purificacion der Kathedrale von Tarazona, dessen Tafeln mit Szenen aus dem Marienleben und Heiligengestalten Diaz sehr nahe stehen. Ihm selbst darf man wohl mit ziemlicher Bestimmtheit den Santiagoaltar in der gleichen Kathedrale zuweisen, der 1497 im Auftrag des Arcidean

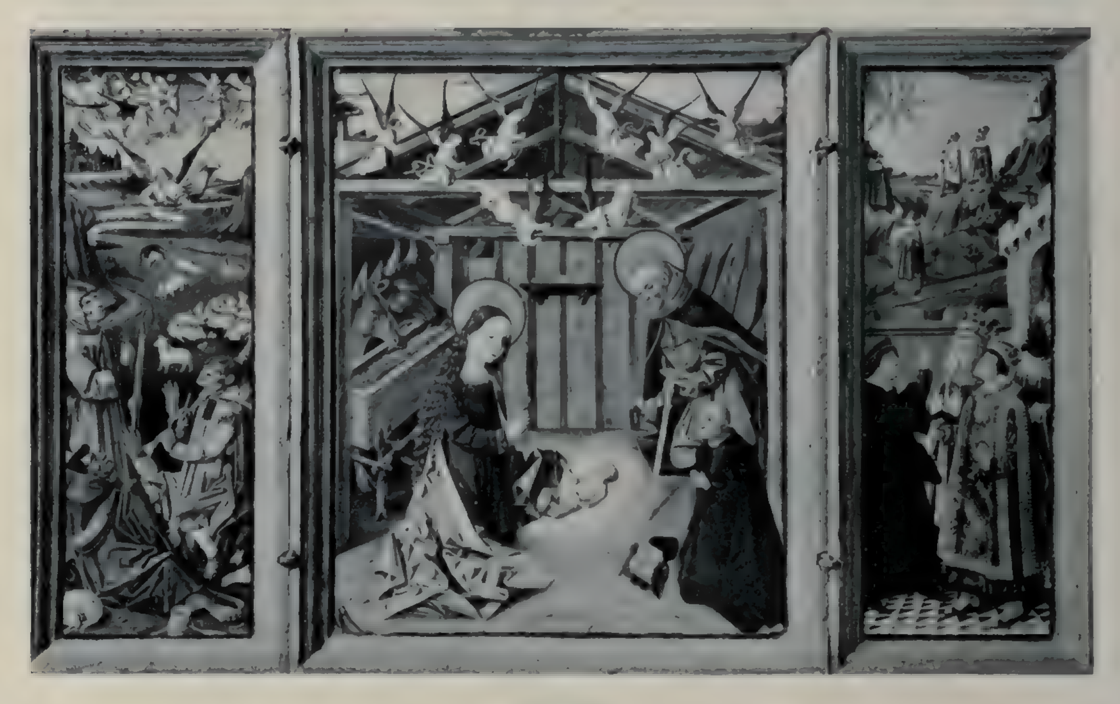


Abb. 81.
Pedro Diaz (?): Triptychon mit der Geburt Christi. Madrid, Sammlung Lázaro.

Anton Muñoz vollendet wurde. Gleichfalls für eine späte Arbeit des Meisters möchten wir jene vielerörterte, aus Valladolid stammende, vor einiger Zeit in den Louvre gelangte Tafel mit der „Kaselverleihung an den hl. Ildefons“ (Abb. 82) halten, deren frühere in jeder Hinsicht unhaltbare Zuweisung an Dalmau mehr erörtert worden ist, als nötig war. Bertaux hat sie dem noch zu erwähnenden „maître de la Sisla“ geben wollen, doch bekennt sich jetzt der Forscher zu unserer zuerst in einer Kritik einer Bertauxschen Arbeit ausgesprochenen Ansicht. Das sind dieselben derben Typen, dieselben schattenlosen Köpfe mit den vorstehenden Backenknochen, dieselben harten, scharf gebrochenen Falten wie in Tudela. Vor den allerletzten Jahren des Jahrhunderts ist die Tafel sicher nicht entstanden (und schon aus diesem Grund war ihre Zuweisung an Dalmau unsinnig).

Wir besitzen aber nicht nur Werke des Pedro Diaz, die nach dem Retablo Mayor von Tudela entstanden sind, sondern, wie wir bereits andeuteten, auch

eine Reihe Jugendarbeiten. Es handelt sich hier durchweg um Stücke, die aus der Gegend von Avila stammen. Voran ist das köstliche kleine Triptychon in der Sammlung Lázaro zu Madrid (Abb. 81) zu nennen. Die eigenartigen, scharf ge-



Abb. 82.
Pedro Diaz: Kaselverleihung an den hl. Ildefons. Paris, Louvre.

brochenen Röhrenfalten, die derben Typen mit den vorstehenden Backenknochen sind die gleichen wie auf den Spätwerken, ja selbst die Engelgestalten wird man fast unverändert in denen der „Kaselverleihung" wiedererkennen. Das Mittelstück, die Geburt Christi mit anbetendem Stifter erinnert merkwürdig stark an gewisse

niederdeutsche Arbeiten des 15. Jahrhunderts. Auch das Stadtbild im Hintergrund der „Verkündigung an die Hirten“ mit den verschiedenen Türmen und



Abb. 83.
Der Meister von la Sisla: Verkündigung. Madrid, Prado.

spitzen Dächern mutet ganz deutsch an. Dagegen sind die Hirten in Typen und Tracht sowie die Gestalten des rechten Flügels mit den heiligen drei Königen (deren Zusammenkunft in dieser Weise unseres Wissens sonst nirgends derart



Abb. 84.
Der Meister von La Sisla: Beschneidung Christi.
Madrid, Prado.

wiedergegeben ist) ganz spanisch. Die Entstehungszeit des Triptychons dürfte wohl gegen 1475 anzusetzen sein.

Ungefähr aus derselben Zeit stammt die „Begegnung von Joachim und Anna an der goldenen Pforte“ im linken Querschiff von S. Vicente zu Avila. Dieses



Abb. 85.
Der Meister von La Sisla: Darbringung im Tempel.
Madrid, Prado.

Bruchstück eines großen Retablo zeigt die gleichen Charakteristika wie die anderen erwähnten Tafeln.

Pedro Diaz sehr nahe steht jener Künstler, der die besten Stücke eines angeblich vom Kloster La Sisla bei Toledo stammenden, jetzt auseinandergenommenen

und im Prado aufgestellten Altarwerkes geschaffen hat. Wir zum mindesten sind etwas im Zweifel, ob der „Maître de la Sisla", wie ihn Bertaux kurzweg nennt, alle sechs Darstellungen aus dem Marienleben gemalt hat und nicht am Ende nur die Beschneidung Christi (Abb. 84), die Darstellung im Tempel (La Puricificacion, Abb. 85) und höchstenfalls noch die „Heimsuchung". Die anderen drei: „Verkündigung" (Abb. 83), „Anbetung der Könige" und „Tod Mariä", die hochinteressanten Kopien von drei der berühmtesten Schongauerschen Stiche sind (man beachte den Teppich mit dem eingewebten Koranspruch sowie das geflochtene Körbchen auf der „Verkündigung"), stammen wohl von einem weniger selbständigen Gefährten des Meisters. Schongauers Stiche haben ebenso wie in Italien auch in Spanien rascheste Verbreitung gefunden. Dies beweisen nicht nur die hier in Frage kommenden Stücke, sondern die Marienlebenszenen, die heute die Predella des Hochaltars der Kathedrale von Leon schmücken, die kleine Tafel mit dem Marientod in der Calicessakristei der Kathedrale von Sevilla, die fast lebensgroße Tafel mit der „Kreuzschleppung" in der Sammlung Iturbe zu Madrid (wo man auch noch weitere Kopien der Schongauerschen „Geburt Christi" und „Epiphanie" sieht).

Unter den Tafeln aus dem Sislakloster besitzt vor allem die „Darbringung" (Abb. 84) die engsten Beziehungen zu dem Triptychon der Sammlung Lázaro. Die scharf gebrochenen Röhrenfalten im Gewand des Christkinds und am Turban des Hohepriesters, das Muster des Fliesenbodens erinnern lebhaft an verwandte Dinge auf dem genannten Triptychon. Allein die rundlichen Gesichter des hl. Joseph und die Assistenzfiguren sind den Typen des Diaz doch fremd. Eigenartig wie die ganze Raumbehandlung (bei dem Kircheninterieur der „Beschneidung" muß man unwillkürlich an Konrad Witz denken) ist jener frontal gesehene Mann im Hintergrund der „Darstellung" wiedergegeben: zwei Frauenköpfe verderben ihn so, daß man nur Mund, Nase und Kinn von ihm sieht.

Wir glauben, daß der Autor dieser beiden Tafeln, zum mindesten der der „Darbringung", derselbe ist, der — wenige Jahre nach Vollendung dieser Arbeit —, nicht vor 1490, das Altarwerk in der Markuskapelle der Kathedrale von Siguenza geschaffen hat. Auf jeden Fall ist er ihm nahe verwandt. Sollte der Autor mit jenem Antonio Contreras identisch sein, der, wie wir wissen, 1496 ein Retablo in der Kathedrale von Siguenza malte? Der Stifter dieses den Heiligen Markus und Katharina geweihten Retablo war der 1494 verstorbene Bischof Marcos de Perona; der sich zu Füßen seines Schutzheiligen hat porträtieren lassen. Sonst sieht man noch Szenen aus dem Leben der beiden Heiligen, ferner eine kraftvolle Kreuzigung und einige Heiligengestalten. Gegenüber den Tafeln des Pradomuseums ist ein Fortschritt deutlich zu verspüren. Die Zeichnung ist von großer Sorgfalt und Feinheit, die Gestalten sind gut charakterisiert. Für die Gewänder wie für den Hintergrund ist Goldbrokat sehr reich verwertet. Auch hier findet sich wiederholt jene eigenartig verdeckte Hintergrundsfigur und ebenso wie in Madrid die schönen wagrecht gewellten Bärte.

Aus dem nächsten Kreis des „Sislameisters" stammt die prachtvolle, sicher nicht vor 1500 entstandene „Darstellung im Tempel" bei dem Conde de Casal in Madrid. Nicht möglich wäre es, daß wir hier ein Spätwerk des Meisters vor uns hätten. Dem Künstler gleichfalls nahe steht die eigenartige „Beweinung Christi" in derselben Sammlung; auch diese Tafel ist nicht vor 1500 entstanden, zeigt aber größere Härten als die „Darstellung".

Im Anschluß an diese Arbeiten sei noch auf die 1470 datierte, ganz reizvolle

„Kaselverleihung an den hl. Ildefons" mit Stifterin und hl. Antonius in S. Martin zu Segovia hingewiesen; ferner auf den Petersaltar in der Sakristei der Kathedrale von Avila mit Szenen aus dem Leben des Heiligen.

Wir kommen nun zu jenen Künstlern, bei denen sich neben flämischem auch italienischer Einfluß mehr und mehr bemerkbar macht. Es seien zunächst die Meister und Werke besprochen, die noch immer vorwiegend einen niederländischen Einschlag zeigen. Dafür, daß in Kastilien das niederländische Element auch in jenen Zeiten, d. h. zu Anfang des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts, nicht seinen Einfluß verlor, war zweifach gesorgt. Einmal sammelte die Königin Isabella die Katholische mit großem Eifer altniederländische Werke. Es ist ja bekannt, welche Perlen jener Kunst, welche Meisterwerke von der Hand eines Goes, Bouts, Roger van der Weyden, Memling und Gerard David, die in jenen Jahren nach Spanien gelangt sind, spanische Kirchen, Museen und Klöster zieren — soweit sie nicht bereits von ausländischen Kunsthändlern entführt und in europäischen wie amerikanischen Privatsammlungen und Museen hängen. Dann aber beschäftigte Isabella eine ganze Anzahl niederländischer Maler und andere weltliche und geistliche Fürsten folgten ihrem Beispiel. So kennen wir jenen Miguel Flamenco, auch Miguel Sithium oder Zittoz genannt, der seit 1480 in Spanien nachweisbar ist, 1481 die Königin porträtierte und nach deren Tod Hofmaler der Margarete von Österreich wurde. (Diese Fürstin brachte in ihrem Hochzeitsgut eine ganze Reihe altniederländischer Tafeln mit nach Spanien), Michel war anscheinend ganz besonders als Porträtist geschätzt. Weiter wissen wir von einem 1492 in Spanien tätigen Melchior Aleman. Das Porträt der Königin Isabella im Madrider Kgl. Schloß wie das Brustbild Margaretens bei dem Marqués de Santillana in Madrid stammen sicher von diesen nordischen Künstlern. Zittoz ist vielleicht auch der Maler der Madonna mit dem schlafenden Christkind in Na. Señora de la Oliva zu Lebrija, das Bild wäre dann identisch mit der ihre Haare brennenden Madonna aus dem Besitz Margaretens. Quentin Metsys vollendete 1504 für einen Rat der katholischen Könige ein Altarwerk (Gregorsmesse, Anbetung des Hirten und Anbetung der Könige), das heute noch die Kirche S. Salvador in Valladolid schmückt.

Daß Ambrosius Benson das große Kreuzigungstriptychon von S. Miquel in Segovia und die heute im Prado befindlichen Tafeln: Szenen aus dem Marienleben (Nr. 1927—1929, 1933, 1935), einst als Retablo im Dominikanerkloster Sa. Cruz zu Segovia, sowie die „Madonna mit dem Stifter des Altarhauses von S. Francisco zu Avila, dem Marschall von Kastilien D. Alvaro Davila nebst seinem Schutzpatron, dem hl. Franz" aus dem Franciskuskloster von Avila (Prado Nr. 1934) in Brüssel gemalt habe, wie Bertaux glaubt, wird schon dadurch widerlegt, daß die Landschaft auf dem letztgenannten Bild ganz spanisch, der Gegend von Avila entnommen ist. Auch daß eine ganze Anzahl Porträts von Bensons Hand in Spanien gefunden worden sind, spricht dafür, daß der Künstler geraume Zeit in Spanien gelebt hat.

Die Werke, die man aus Gerard Davids Schule in Spanien antrifft, vor allem Bilder von Isenbrandt oder aus dessen Kreis, sind äußerst zahlreich.

Vor allem sind aber hier Juan de Holanda, Juan de Flandes und Francisco de Amberes zu nennen. 1505 hat der sonst unbekannte Juan de Holanda in Brüssel im Auftrag des dort weilenden Bischofs von Palencia Juan de Fonseca den ganz außerordentlich tief empfundenen Altar de Nuestra Señora de la Compasion (mit Szenen aus dem Marienleben) für den Trascoro der Palencianer

Kathedrale geschaffen. Von ungewöhnlicher Innigkeit des Ausdrucks ist namentlich die „Grablegung". Der Holländer verrät sich vor allem in der außerordentlich feinen Behandlung des zerstreuten Lichtes bei der „Disputation im Tempel."

Neben Zithium war Juan de Flandes Hofmaler Isabellas. Er wurde am 8. März 1498 mit einem Gehalt von 30,000 Maravedis angestellt. Er wirkte in späteren Jahren vornehmlich in Salamanca, wo er u. a. die verloren gegangenen Gemälde für den Hochaltar der Universitätskapelle schuf und den leider stark zerstörten Michaelsaltar (Michael, Santiago, Franz, Paulus, Pietà) im Kreuzgang der alten Kathedrale, vielleicht im Auftrag des Kanonikus Francisco Rodriguez malte (1505—1508), schließlich dauernd in Palencia, wo er vor 1519 gestorben ist. Für die Königin malte er einen großen Zyklus von 46 Täfelchen im ganzen, die das Leben Marias und Jesu von der Verkündigung bis zum jüngsten Gericht behandeln. Leider ist uns nur noch ein Drittel erhalten, die meisten davon im Madrider Schloß, das Abendmahl im Apsleyhouse, die Erscheinung des Auferstandenen in der Londoner National Gallery, ferner je zwei in Berliner und Neapolitaner Privatbesitz. 1506 erhielt er die Tafeln des Hochaltars der Kathedrale von Palencia in Auftrag, die er schwerlich vor Ende 1509 vollendet hat. Zu den 12 Tafeln des Retablo Mayor mit Szenen aus dem Leben und Leiden Christi gesellen sich noch die ursprünglich wohl ebenfalls für den Hochaltar bestimmten Darstellungen der Kreuzigung, Kreuzabnahme und Klage in der Cap. de S. Fernando bezw. im Kapitelsaal. In S. Lázaro sieht man von ihm am Hochaltar und in der Sakristei Bruchstücke eines Marienlebenaltars, im ganzen 7 Tafeln, die denen der Kathedrale nahe verwandt sind. Bei diesem Künstler nun interessiert uns weniger die sorgfältige Gewandbehandlung, sein erhebliches Kompositions- und Erzählertalent, seine Verwandtschaft mit Gerard David in einzelnen Typen, der Zartheit der Färbung, dem sehr kühlen Gesamtton des Kolorits als vielmehr die Behandlung der Landschaft, die von ihm in reichstem Maß herangezogen worden ist. Der Meister zeigt sich hier nicht nur als ein hervorragender Landschaftsmaler überhaupt, sondern er fesselt uns besonders durch sein großes Verständnis für die Eigenart und die Schönheit der spanischen Landschaft.

Der Künstler besaß einen gleichnamigen Sohn, der ebenfalls Maler war. Ihm dürfte die „Beweinung Christi mit Stifter" im Hospital de S. Antolin zu Palencia sowie die 10 älteren Tafeln des Allerheiligen bezw. Marienlebenaltars in der Sakristei der Pfarrkirche von Santiago. Der jüngere Juan zeigt sich da als wenig selbständiger Maler. Die Kunst seines Vaters, aber auch die des Juan de Holanda, hat seine Art entscheidend beeinflußt.

Ähnlich wie bei den Werken des Juan de Flandes ist auch bei den Schöpfungen des Francisco de Amberes (Franz von Antwerpen), der vornehmlich in Toledo während der beiden ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts gewirkt hat, die Landschaft stets das interessanteste, reizvollste. Seine früheste, uns erhaltene Arbeit sind wohl die Predellenbilder am Altar der Virgen de la Antigua in der Toledaner Kathedrale mit der Geburt des Täufers Johannes, der Kaselverleihung an den hl. Ildefons und der Gregorsmesse. Ungefähr 1502 schuf er das Retablo der Concepcionskapelle, das durch die überreiche Verwendung von Gold auffällt. Etwas später malte er die Tafeln des Altars der Dreikönigskapelle, worunter die „Grablegung" mit ihren monumentalen Gestalten am besten gelungen ist. Überaus anziehend sind dann die Predellenstücke des Retablo der Martinskapelle, nament-

lich die „Mantelteilung“ und das „Noli me tangere“ mit den frischen, sonnigen Landschaften. Ein Hauptwerk des Künstlers ist der mehr als 30 Tafeln umfassende Hochaltar von S. Andrés in Toledo mit Szenen aus dem Marienleben

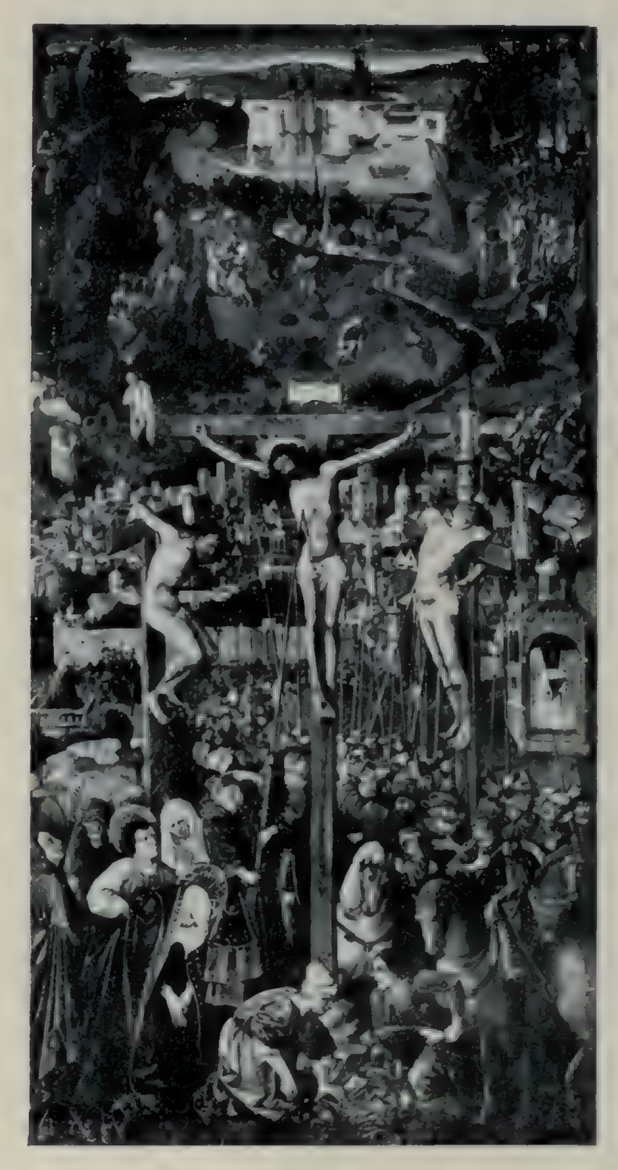


Abb. 86.

Antonio (?) del Rincon: Golgatha.
Madrid, Sammlung R. Traumann.

und aus der Passion. Fast gleichzeitig entstanden ist der linke Seitenaltar im Querschiff der Kirche mit der besonders erwähnenswerten, edlen Gestalt des hl. Bernhard. Etwas später anzusetzen ist der rechte Seitenaltar, der durch sein

helles, kühles Kolorit (rosa und weiß wiegen vor) wie durch die reizvolle Behandlung der Landschaft auffällt.

Bei den umfangreichen Arbeiten des Künstlers für S. Juan de la Penitencia in Toledo haben Schüler mitgewirkt. Der Hochaltar enthält je 20 Tafeln mit Szenen aus dem Leben Christi und des Täufers Johannes. Neben der „Enthauptung des Täufers“ interessieren vor allem die Porträts des Kardinals Cisneros sowie des diesem befreundeten Stifters, des Bischofs Ruiz. Dieses Werk mutet als ganzes etwas altertümlich an, noch mehr der Marienlebenaltar im rechten Querschiff, den man eher Franciscos Frühwerken zuzählen möchte. Ganz dem späteren Stil des Künstlers entspricht dagegen das Altarwerk im linken Querschiff dieser Kirche. Bei den renaissancemäßig ausgeschmückten Räumen will uns Franz seine Meisterschaft in der Beherrschung der Perspektive beweisen. Im Ton sind die Tafeln recht kühl gehalten.

Wohl noch später als diese Arbeit, etwa 1520, ist das große Altarwerk der Dreifaltigkeitskapelle in der Toledaner Kathedrale anzusetzen. Ein Spätwerk ist auch die große, lichte Darstellung des hl. Abendmahls, das durch die Gestalten der hl. Magdalena sowie des hl. Eugen mit dem Stifter bereichert wird, in der Concepcionskapelle der gleichen Kathedrale.

Franciscos Kreis gehört der Franziskusaltar in der Kirche des Convento de la Concepcion Francisca zu Toledo an, sowie sein Gegenstück, der Marienlebenaltar (die „Geburt“ vielleicht von dem Meister selbst); ferner das große Altarwerk in S. Juan de los Reyes mit Szenen aus der Passion, der Geschichte des hl. Kreuzes, den Kirchenvätern und Prophetenfiguren. Dagegen stammen die für gewöhnlich Francisco zugeschriebenen Predellenbilder am Altar der Taufkapelle der Toledaner Kathedrale von einem weit geringeren spanischen Meister.

Von den ausländischen Hofmalern der katholischen Könige sind uns mehr Werke bekannt als von den einheimischen. Ja, weder von Francisco Chacon noch von Rincon ist uns auch nur ein authentisches Werk erhalten! Von Chacon wissen wir noch, daß er 1480 in Toledo zur Aufsicht darüber bestellt wurde, daß kein jüdischer Künstler sich bei der Herstellung eines christlichen Kunstbildes beteilige. Sollte man irgendein Altarwerk aus dem späteren Quattrocento in Toledo mit dem Künstler in Verbindung bringen können? Da ist ein Marienaltar aus el Transito in S. Antonio, ebenda ein kleineres Altarwerk mit einer „Beweinung und einem hl. Michael“, die bereits einen nicht unerheblichen italienischen Einschlag zeigen.

Was nun Rincon anlangt, so hat ein Hofmaler Antonio Rincon (wie man gewöhnlich den Namen anzugeben pflegt), der 1500 gestorben sein soll, nach Tormos überzeugenden Ausführungen wahrscheinlich überhaupt nicht existiert. Es wurden hier offenbar einmal verschiedene Künstlernamen zusammengeworfen, und so ist die ganze Verwirrung entstanden. Wir wissen von einem Maestro Antonio, der neben Pedro Berruguete 1483 den Auftrag erhielt, die Wände des Sagrario der Toledaner Kathedrale mit Malereien zu schmücken, 1488 jedoch von dieser Arbeit zurücktrat. Ob dieser Meister Antonio mit seinem Familiennamen Rincon hieß, entzieht sich unserer Kenntnis. Dagegen kennen wir einen Hernando Rincon de Figuerra, Bürger von Guadalajara, der nach dem Tod der Königin Isabella von König Ferdinand zum Inspektor der Maler und Malarbeiten in Kastilien ernannt wurde. Dieser Hernando war einer jener sechs Maler, die 1503 den Hochaltar der Toledaner Kathedrale bemalten, vergoldeten und estofierten. Ferner bemalte er 1518 das schöne als Reliefmedaillon aus-



Abb. 87.
Kastilischer (?) Meister um 1495: Thronende Madonna von den katholischen Königen verehrt.

geführte Porträt des Kardinals Cisneros, das Felipe Vigarny für die Universität von Alcalá de Henares geschaffen hatte (heute im Rektoratszimmer der Madrider Universität).

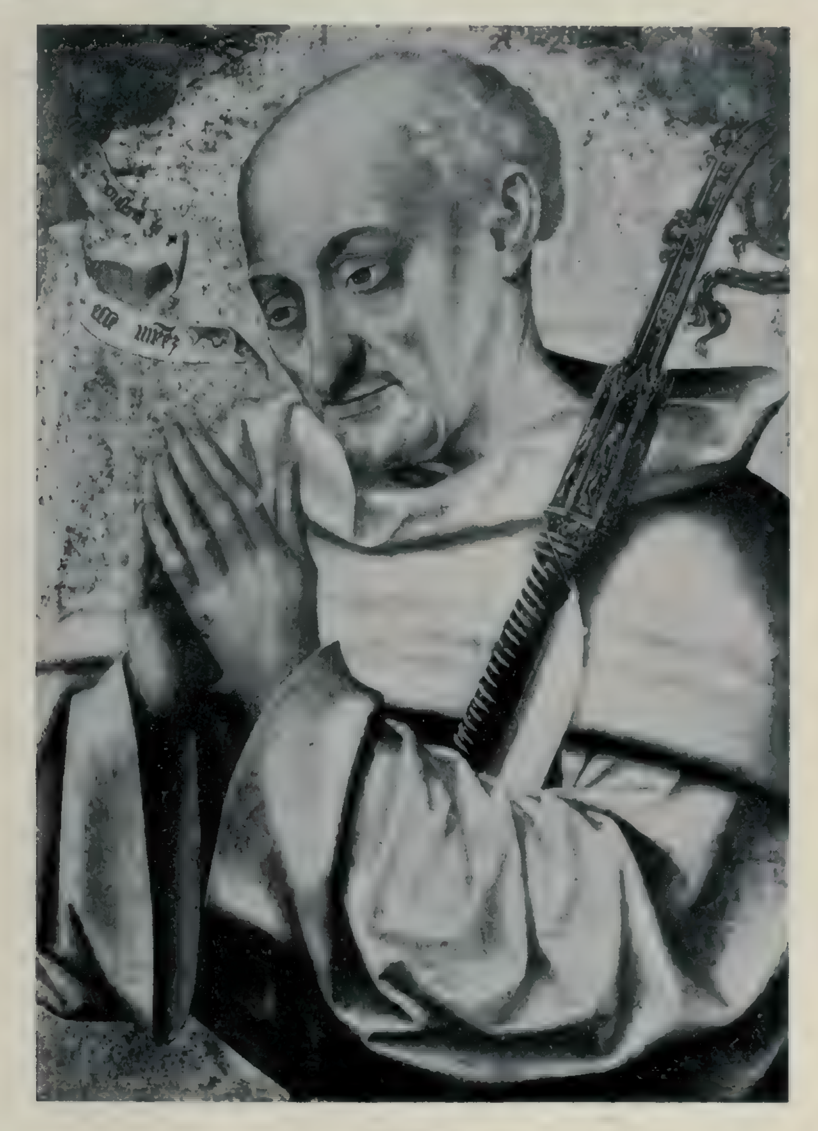


Abb. 88.
Kastilischer Meister vom Ausgang des 15. Jahrhunderts: Bildnis eines Abtes (?). Madrid, Manuel L. de Tejada.

Man hat mit „Antonio del Rincon“ alle möglichen Gemälde in Verbindung zu bringen gesucht. Von ihm stammte angeblich der verbrannte Hochaltar in S. Juan de los Reyes, ferner das — mäßige, stark restaurierte und sicher nach 1500 entstandene — Wandgemälde in S. Juan de los Reyes in Granada mit einer „Beweinung Christi mit den katholischen Königen“. Die ihm zugewiesenen 33 Gemälde des Hochaltars in Robledo de la Chavela mit Szenen aus dem

Marienleben stammen von verschiedenen Händen und sind heute derart übermalt, daß man sich nicht getraut, eine der Tafeln ins 15. Jahrhundert zu setzen. Die unter seinen Namen gehende „Kreuzigung" (die einst die — von einem Händler zerstörte — Signatur Rincon gezeigt haben soll, Abb. 86) mit weiteren Szenen aus der Passion im Hintergrund in der Sammlung Traumann zu Madrid ist eine sehr interessante, etwas herbe, ganz ausdrucksvolle Arbeit des späteren 15. Jahrhunderts, die deutlich den Einfluß Memlingscher Kompositionstechnik zeigt.

Neuerdings hat Bertaux, allerdings mit einem Fragezeichen, ihm, dem alten Inventar folgend die interessante, aus dem Kloster S. Tomás zu Avila stammende Tafel mit der Madonna, die von den katholischen Königen, Fray Tomas de Torquemada, Pedro Martin de Anghera und seinem Schüler, dem jungen Infanten Juan sowie ihren Schutzpatronen S. Domingo und S. Thomas verehrt wird, zugeschrieben (Abb. 87). Diese Tafel, die um 1495 entstanden sein muß, zeigt unseres Erachtens weniger italienischen Einschlag, den Bertaux betont, als vielmehr nordischen (die Madonna erinnert bereits an Schöpfungen Gossarts), und wir vermuten stark, daß nicht ein Spanier, sondern einer der nordischen Hofmaler der katholischen Könige, vielleicht Zittoz, ihr Autor ist. (Von der gleichen Hand stammen die beiden Johannes [Nr. 1922 u. 1923] im Prado, Flügel eines Altarwerkes, auf deren Außenseiten die „Verkündigung" dargestellt ist).

Wenden wir uns nun den spanischen unter dem Einfluß nordischer Meister um die Wende zum 16. Jahrhundert entstandenen Arbeiten zu. Nordischer Einfluß verrät sich deutlich in den höchst beachtenswerten Tafeln des großen Retablo der Santiagokapelle in der Toledaner Kathedrale geltend, der angeblich 1498 im Auftrag der Doña Maria de Luna, Tochter des einst allmächtigen, dann aber zu Valladolid hingerichteten Ministers Juans II., D. Alvaro de Luna, von Pedro Gumiel, Sancho de Zamora und Juan de Segovia ausgeführt worden ist. Welcher von den dreien als Autor der Malereien anzusehen ist, entzieht sich unserer Kenntnis, da sonst keiner der drei je wieder erwähnt wird. Dargestellt sind je vier männliche und weibliche Heilige, ferner die Eltern der Stifterin beschirmt von dem hl. Franz und hl. Antonius von Padua, eine Beweinung Christi und die Heiligen Tomas von Canterbury und Bonaventura. Niederländischer Einschlag zeigt sich bei zwei um 1510 entstandenen Altarwerken in S. Pablo zu Toledo, deutscher bei dem Retablo mit Szenen aus dem Leben Christi und einem hl. Michael in S. Roman zu Toledo, noch stärker jedoch bei den Mittelstücken des gegen 1500 entstandenen Retablo in der Katharinenkapelle in S. Salvador, gleichfalls in Toledo mit Szenen aus dem Leben Christi. (Von den Flügeln dieses Altarwerks wird später die Rede sein). Schließlich sei hier der um 1507 entstandenen Freskoporträts des aus Brüssel stammenden Architekten Juan Guas, seines Sohnes und seiner Gattin Maria Alvarez in der Capilla del Cristo á la Columna zu S. Justo in Toledo Erwähnung getan.

Entweder von einem eingewanderten flandrischen Memlingschüler oder einem Spanier, der sich an Arbeiten Memlings gebildet hat, stammt das schöne und edle Allerheiligenbild am Trascoro der Kathedrale von Zamora. Werke von der gleichen Hand besitzt die Pfarrkirche von Fuentelcamero. Spanisch-vlämisch vom Ausgang des Jahrhunderts sind auch drei Tafeln, Bruchstücke eines Marienlebenaltars in der Pfarrkirche von El Barco de Avila. Aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts stammt der Marienlebenaltar in der Sakristei der Kirche zu Fuente de Año, in der Architektur von italienischen Dingen beeinflußt, im



Abb. 89.
Pedro Berruguete: Auto da Fé unter Vorsitz des S. Domingo de Guzman. Madrid, Prado.

übrigen stark an deutsche Arbeiten anklingend. Vielleicht von demselben Meister stammt der elegante Michaelsaltar in der Kirche von Sintabajos.

PEDRO BERRUGUETE.

Eine leichte Mischung von italienischem und spanischem Einfluß weisen die 13 aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammenden Tafeln auf, die in ein

churriguerreskes Retablo in S. Miguel zu Arevalo eingelassen sind (Szenen aus der Passion, der Michaelslegende und einige Paare von Heiligen). Wäre die Zeichnung nicht etwas mäßig, so könnte man bei dem ganzen Stil dieser Tafeln,

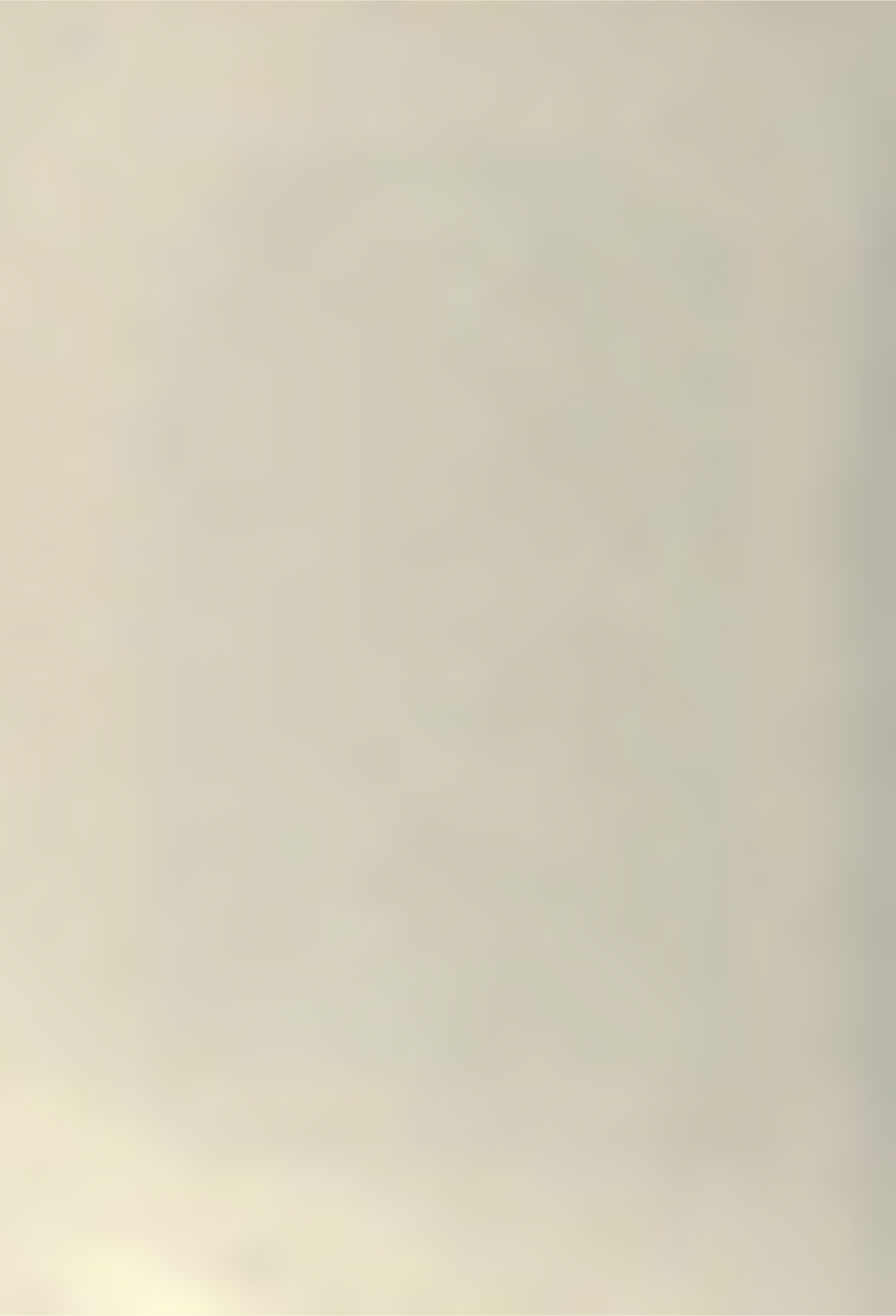


Abb 90.
Pedro Berruguete: Der hl. Petrus Martir im Gebet.
Madrid, Prado.

der Derbheit der Typen, der schlichten Art, dem kräftigen Kolorit denken, hier frühe Arbeiten des Meisters vor uns zu haben, der zu den bedeutendsten kastilischen Künstlern jener Zeit gehört: Pedro Gonzalez Berruguete. Wir haben hier eigentlich schon die Haupteigenschaften des Meisters kurz charakterisiert. Berruguete ist eine durchaus selbständige, kraftvolle Persönlichkeit. Er



Abb. 91.
Pedro Berruguete: Wunder des hl. Thomas von Aquin nach seinem Tod in seiner Grabeskirche zu Fosanova. Madrid, Prado.



hat vlämische und italienische Gemälde studiert, wie viele seiner Kollegen, er hat sich aber nur wenig dadurch beeinflussen lassen, zeigt den Eindruck, den diese Werke auf ihn gemacht hatten, nur ganz diskret. Im Verhältnis zu Gallegos wirkt er weit eleganter und feierlicher. Er besitzt ein sehr entwickeltes Raumgefühl, strebt in seinen Gestalten, denen er bronzefarbene Schatten gibt, nach starker Plastik. Vor allem aber verfügt er über eine Kraft und Tiefe des Ausdrucks, wie nur wenige neben ihm. Die tiefe seelische Ergriffenheit, die starke, feste Gläubigkeit, die sein betender „hl. Petrus Martir" im Prado (Abb. 89) zeigt, hat keiner seiner kastilischen Kollegen mit gleicher Eindringlichkeit wiederzugeben gewußt. Charakteristisch für ihn ist noch der eigenartige Kupferglanz seiner Goldhintergründe und der Goldbrokatgewänder, der daher kommt, daß er das Gold auf stark rote Grundierung aufsetzt.

Berruguete stammt aus Paredes de Nava. Sein Geburtsjahr steht nicht fest. 1483—1495 finden wir ihn in Toledo mit Wandmalereien im Sagrario und Kreuzgang der dortigen Kathedrale beschäftigt (von denen uns nichts mehr erhalten ist); 1499 bis zu seinem vor dem 19. Juni 1506 erfolgten Tod weilte er in Avila. Dort arbeitete er für die Kathedrale und das Thomaskloster. Die Tafeln des Hochaltars der Kirche des Convento de So. Tomás mit Szenen aus dem Leben des Titelheiligen und einzelner Heiligen am Sockel sind sein Hauptwerk. Vor diesen großartig ernsten Gemälden, die trotz der vergoldeten Artesenadodecken, der goldnen Vorhänge und Goldbrokatgewänder schlicht und durch die knappe, scharfe Charakteristik unvergeßlich wirken, wird wieder einmal der verstummen müssen, der behauptet, Spanien habe keine bedeutende „Primitiven" besessen.

Aus dem Claustro de los Reyes des Thomasklosters stammen jene 10 in den Prado gelangten, schon allein von kulturhistorischem Standpunkt interessanten Tafeln mit Szenen aus dem Leben des hl. Thomas von Aquin (Abb. 91), des hl. Petrus Martir, darunter jene bereits genannte Darstellung des Heiligen im Gebet vor dem Kruzifix, ferner Szenen aus dem Leben des hl. Domingo de Guzman, u. a. ein Auto da Fé, dem der Heilige präsidiert (Abb. 89). Wenn man im ersten Augenblick etwas zögert, diese Tafeln mit Bestimmtheit Berruguete zu geben, so hat das seinen Grund darin, daß sie zum Teil in der Zeichnung noch eleganter als seine sonstigen Schöpfungen wirken, daß man hier mehr als einmal an venezianische Dinge erinnert wird, vor allem an Schöpfungen von Berruguetes Zeitgenossen Carpaccio. Berruguetes Arbeiten für den Hochaltar der Kathedrale von Avila machte der Tod des Meisters ein vorzeitiges Ende. Von ihm stammen neben den prächtigen Gestalten der vier Evangelisten und vier Kirchenväter nur der von goldenen und silbernen Gewändern und Rüstungen schimmernde „Ölberg" und die kraftvolle „Geißelung".

Neben diesen Arbeiten darf man Berruguete noch einige andere Werke wohl mit ziemlicher Gewißheit zuweisen, zunächst das männliche Porträt in der Sammlung Lázaro, das — vielleicht mit Recht — für ein Selbstbildnis des Meisters gilt, ferner ein Altarwerk in einer Kapelle des Chorumgangs der Kathedrale von Avila, das wir als eine der frühesten uns bekannten Arbeiten des Künstlers betrachten möchten. Es ist einem hl. Bischof (S. Marcial?) gewidmet, in der Mitte erblickt man die monumentale Gestalt des stehenden Kirchenfürsten, links ist eine Predigt des Heiligen wiedergegeben, rechts erscheint ihm Christus am Stadttor. Die Predellenbilder: Kreuztragung, Kreuzigung, Grablegung sind interessant im Kostüm und fesselnd durch die genreartige Behandlung (als weitere Predella

sind später einige wertlose Heiligengestalten hinzugefügt worden). An Berruguete denkt man auch bei dem schönen seit 1496 nachweisbaren Retablo der Na. Señora de Gracia in derselben Kathedrale.

Berruguete sehr nahe steht das höchst lebensvolle Porträt eines Abtes, offenbar Fragment eines größeren Werkes, das aus Tordesillas stammt und sich jetzt bei D. Manuel L. de Tejada in Madrid befindet (Abb. 88).

Von Pedro Berruguetes genialem Sohn, dem — als Bildhauer noch bedeutenderem — Alonso de Berruguete wird später noch die Rede sein. Ein Schüler Pedros war jener Bernardo de Castro, von dem man in der Sammlung Lázaro zu Madrid einen signierten „thronenden Dominikus", ein Retablofragment, sieht. Ist er in seiner Art roher als der Meister, so zeigt ein anderer mit Namen unbekannter Schüler noch größere Gewandtheit als Berruguete, vor allem aber stärkeren italienischen Einschlag: wir meinen den Autor des von zwei zu beiden Seiten des thronenden Petrus auf der Mitteltafel porträtierten geistlichen Mitgliedern der Familie Aguila gestifteten Petersaltars in einer Kapelle auf der Evangelienseite der Kathedrale von Avila, der 12 Tafeln mit der Evangeliengeschichte am Hochaltar von S. Tomas Cantuariense zu Toro, eines weiteren Retablo in der gleichen Kirche mit „Sturz des Simon Magus" und „Christus mit Maria", ferner eines Altarwerks in Sa. Maria del Orta zu Zamora und die Heiligengestalten im Prado Nr. 1300 u. 1301, die von einem Altarwerk aus Guisando stammen. Vielleicht gehörte der Autor der Künstlerfamilie Pinilla aus Avila an, die zu Ende des 15. Jahrhunderts verschiedene Maler hervorbrachte: Juan Pinilla, nachweisbar seit 1480 und später Marcos Pinilla.

Aus Berruguetes Kreis stammen dann auch noch die stark zerstörten Tafeln mit Szenen aus dem Marienleben in der Pfarrkirche von Navianos de Valverde sowie die 19 Tafeln des Hochaltars der Pfarrkirche von El Perdigon bei Toro, vor allem Szenen aus dem Leben Christi enthaltend. Der Stifter ist vor der Madonna knieend dargestellt. Mit am besten sind dem Meister die Einzelgestalten gelungen.

Berruguetes Nachfolger bei den Arbeiten für den Hochaltar der Kathedrale von Avila wurde Santa Cruz (früher fälschlich Santos Cruz genannt). Auch diesem Künstler war es nicht beschieden, dieses Werk zu Ende zu bringen: Nachdem er für den Altar die Darstellungen der „Anbetung der Könige", „Kreuzigung" und „Auferstehung" geschaffen hatte, starb er, kurz vor dem 23. März 1508. Nach diesen Arbeiten darf man dem Künstler auch die nicht minder interessanten Teile eines großen Altarwerks zuschreiben, daß er gleichfalls in seinen letzten Lebensjahren für S. Pedro zu Avila im Auftrag des Bischofs D. Alonso Carrillo geschaffen hat, und dessen Teile heute die Wände der Seitenschiffe von S. Pedro schmücken. Schließlich möchten wir ihm die in Tempera auf Leinwand gemalten, aus Avila stammenden Orgelflügel im Madrider Prado zuweisen. Santa Cruz ist zweifelsohne einer der interessantesten und bedeutendsten kastilischen Renaissancemaler. Er zeigt in unverkennbarer Weise italienische Schulung, seine Zeichnung ist von wahrhaft florentinischer Eleganz. Ob der Künstler in Avila aufgewachsen ist, ob ihm dort etwa die Schulung durch den Florentiner Samson genügt hat oder ob er in Italien seine Kenntnisse bereicherte — dies alles entzieht sich leider unserem Wissen. Mit der Florentiner Kunst verbindet ihn noch die Kühle, um nicht zu sagen Kälte des Inkarnats und des Kolorits überhaupt. Mit Berruguete hat er eine gewisse Derbheit der Typen gemein. So besitzt seine hl. Jungfrau auf dem Hauptbild von S. Pedro,

der „Verkündigung“, einen stark bäuerlichen Kopf. Charakteristisch für den Meister ist seine außerordentliche Vorliebe für Verwendung von Gold sowie gewisse perspektivische Kunststücke, die etwas an oberitalienische Meister des Quattrocento erinnert: so die sotto in giù gesehenen, auf die Pfeilerwände der Arkaden, darin sie stehen, schattenwerfenden Engel und Apostel des Retablo von S. Pedro. Man kann sich daher ganz genau dieses Altarwerk wieder zusammensetzen: Ganz oben musizierende Engel, darunter Peter und Paul, dann die beiden Johannes und zwei Propheten, endlich die Verkündigung (die das Wappen des Stifters zeigt). Den Gemälden von S. Pedro in jeder Hinsicht aufs nächste verwandt sind die Stücke im Prado, eine Anbetung der Könige mit Peter und Paul. Auch hier ist auf die hohe Aufstellung Rücksicht genommen.

Mit Santa Cruz sind wir bereits zu denjenigen kastilischen Künstlern gelangt, bei denen der italienische Einfluß überwiegt. Ehe wir nun auf die weiteren kastilischen Maler eingehen, die neben Santa Cruz ähnliche Wege gingen, müssen wir auf das Wirken eines Ausländers eingehen, der die gleichen Tendenzen verfolgte, eines burgundischen Malers, der die längste Zeit seines Lebens in Spanien verbracht und sich dort wirklich ein Heimatsrecht erworben hat: wir meinen den langjährigen Kollegen des Pedro Berruguete, den Bruder des großen Bildhauers Felipe Vigarni, Juan de Borgoña. Man darf es wohl als sicher annehmen, daß der Künstler in Florenz, höchstwahrscheinlich im Atelier des Ghirlandajo seine entscheidenden Anregungen empfangen hat. Er war, wie wir gleich sehen werden, ein sehr fleißiger Mensch, auch sorgfältig, vor allem in Zeichnung und Perspektive, und zweifelsohne immer stets von den besten Absichten beseelt. Aber seine Arbeiten lassen samt und sonders doch eine große, ganz selbständige Persönlichkeit vermissen. Er möchte stets vornehm sein, wirkt aber mehr als einmal schwerfällig und trocken. Seine gedrungenen Gestalten besitzen weder französische Grazie noch italienische Geschmeidigkeit noch spanische Herbheit. Angenehm ist sein klares, lebhaftes Kolorit. Wir finden den Künstler seit 1495 mit Freskomalereien für den Kreuzgang der Toledaner Kathedrale beschäftigt. Diese 1499 vollendeten Arbeiten mußten wie die seiner Kollegen im 18. Jahrhundert den langweiligen Fresken Bayeus weichen. 1500 führt er mit Alonso Sanchez und Luis de Medina die Dekoration der Universitätsaula zu Alcalá de Henares aus, ebenso später die der Antesala Capitular der Toledaner Kathedrale. Auch war er seit 1502 an der Bemalung und Vergoldung des Hochaltars dieser Kirche beteiligt. Eine ganze Reihe umfangreicher Arbeiten soll der Künstler zwischen 1508 und 1511 bewältigt haben. Sicher davon ist nur, daß er nach dem Tode des Santa Cruz 1508 berufen wurde, den Hochaltar der Kathedrale von Avila zu vollenden. Hier malte er die ganz florentinische „Verkündigung“, die „Geburt“, „Darstellung im Tempel“, den wegen der Aktbehandlung interessanten „Niederstieg zum Limbus“ und die „Verklärung“, die am stärksten von allen seinen Arbeiten seine nordische Herkunft erkennen läßt. Zu Allerheiligen des gleichen Jahres 1508 waren diese fünf Tafeln fertiggestellt. Daran schloß sich dann die Ausmalung des Kapitelsaals der Toledaner Kathedrale, die sich anscheinend bis Ende 1511 hinzog. Dargestellt sind Szenen aus dem Marienleben, natürlich hier auch die „Kaselverleihung an den hl. Ildefons“ sowie das „Jüngste Gericht“. Die „Darbringung“ (Abb. 92) zeigt die größte Verwandtschaft mit der Wiedergabe dieser Szene am Hochaltar der Kathedrale von Avila. Am meisten fesselt das „Jüngste Gericht“, wo man verschiedentlich etwas an Botticelli erinnert wird, vor allem bei der von dem Dämon Luxuria gepackten

Verdammten. Unter diesen Szenen malte Borgoña, gleichfalls al fresco, die Porträts der 72 bisherigen Kirchenfürsten Toledos. Hier war der Künstler ziemlich glücklich, es gelangen ihm einige ganz gute ideale Typen, der Langweiligkeit steuerte er durch möglichste Abwechslung in Haltung und Bewegung (Abb. 92).



Abb. 92.
Juan de Borgoña: Die Darbringung im Tempel. Toledaner Bischöfe.
Toledo, Kathedrale, Kapitelsaal.

1522 und 1526 fügte er noch die Tafelbildnisse der Kardinäle Croy und Fonseca hinzu. Nichts mehr erhalten ist von den Altarbildern, die er mit Francisco de Amberes für die Capilla Mozarabe der Toledaner Kathedrale ausgeführt hat. Dagegen besitzen wir noch in der gleichen Kapelle das 1514 entstandene Fresko, das dem Kriegszug des Kardinals Cisneros gegen Oran gewidmet ist und die Einschiffung in Cartagena, die Landung in Afrika sowie verschiedene Kämpfe und Belagerungen darstellt. Offenbar haben hier Gehilfen den Meister unterstützt,

denn bei den Kampfszenen vor allem macht sich mehrfach eine nur mäßige Beherrschung der Perspektive und die Steifheit verschiedener Gestalten unangenehm bemerkbar. 1516—1519 schmückte Borgoña den Bibliotheksaal der Kathedrale mit Fresken, 1517 lieferte er einen Entwurf für die große Kustodie, konnte aber damit nicht durchdringen. Auch in Salamanca hat der Künstler geweilt. Von seiner dortigen Tätigkeit zeugen noch Teile des ursprünglichen Retablo Mayor (den er in Tempera für das Ursulakloster gemalt hatte), die sich heute in ziemlich üblem Zustand im Kreuzgang des Klosters befinden, Szenen aus dem Leben der Heiligen und dem Leben und Leiden Christi. Überaus nahe steht ihm die „Vermählung Mariä" in Madrider Privatbesitz. Von verwandter Hand stammen die Tafeln des prachtvollen spätgotischen Retablo in der Capilla del Marquesito der Pfarrkirche von Fuentelsanz bei Avila mit Szenen aus der Passion, von einem Schüler Borgoñas das Retablo in der Pfarrkirche von Fuentelapeña bei Zamora.

1533 wird Juan de Borgoña zum letztenmal in Toledo erwähnt. (Bemerkt sei, daß ein Namensvetter des Meisters, ein Joan de Burgunya im Dezember 1513 Vorzeichnungen zu Glasfenstern für die Kathedrale von Barcelona ausgeführt hat. Dieser Künstler ist vor dem 14. Juli 1526 in Barcelona gestorben.)

Neben Juan de Borgoña und dem bereits gewürdigten Antwerpener Meister Franz wirkte ein Florentiner, Meister Andreas Florentinus. Von ihm stammen verschiedene Tafeln des Martinsaltars in der Kapelle dieses Heiligen in der Toledaner Kathedrale, einer Stiftung zweier Domkapitulare, von denen der eine 1529 gestorben ist. (Die andern Gemälde des Retablo stammen, wie schon erwähnt, von Franz von Antwerpen.) Die Tafeln Andreas zeigen neben der „Heimsuchung" die Heiligen Thomas von Aquin und Thomas von Villanueva, monumentale Gestalten vor Silbergrund gestellt. Von diesem Andreas stammen wohl auch die mächtigen Flügel des bereits besprochenen Retablo in der Katharinenkapelle von S. Salvador zu Toledo: Neben Szenen aus dem Leben Christi und der hl. Katharina auf den Außenseiten sieht man auf den Innenseiten weibliche Heilige und einen Apostelzyklus; wiederum monumentale Gestalten, stumpf in der Farbe (diese Flügelbilder sind in Tempera auf Leinwand gemalt), brüchig in den Falten, gegen verschiedenfarbige Gründe gestellt.

Nach Santa Cruz ist der im vollen 16. Jahrhundert wirkende Diego Correa der bedeutendste Renaissancemaler Kastiliens. In seiner etwas weichlichen Art besitzt er eine gewisse Verwandtschaft mit dem Valencianer Juan de Juanes, bleibt jedoch als Künstler ganz beträchtlich hinter diesem zurück. Über sein Leben wissen wir so gut wie gar nichts. Anscheinend lebte er als Mönch in dem Bernhardinerkloster von Valdeiglesias bei Toledo und malte eine Reihe von Altarwerken für Toledaner Kirchen und Klöster. Verschollen sind die lebensgroßen Darstellungen der Pietà, Maria erscheint dem hl. Bernhard, des „hl. Lorenz" usw., die den Namen des Künstlers mit der Jahreszahl 1550 gezeigt haben sollen und meist den Kreuzgang des genannten Bernhardinerklosters schmückten. Aus diesem zerstörten Kloster stammen eine Reihe von Tafeln mit Szenen aus der Passion und dem Leben verschiedener Heiligen, die heute der Prado besitzt. Ebenda sieht man auch den „Heimgang Mariä mit kniendem Calatravaritter", eine Tafel, die einst einen Altar in Sa. Maria del Transito zu Toledo geziert hat. Noch bedeutender als dieses Gemälde ist die „Golgathaszene mit Stiftern" (D. Alvarez de Toledo und Illan de Alcaraz) in der Katharinenkapelle von S. Salvador zu Toledo, tief leuchtend in der Farbe, weich in

der Faltengebung, von fern an Arbeiten aus dem Kreis Fra Bartolomeo erinnernd. Eine „Verspottung Christi“ sieht man in der schwer zugänglichen Gemäldesammlung im „Mango de la Parrilla“ des Escorial. Der von P. Sigüenza erwähnte Juan Correa, der im Hieronymitenkloster von Guisando gearbeitet haben soll, ist wohl mit Diego zu identifizieren.

Ein Zeitgenosse Correas war Francisco de Comontes, der am 10. Februar 1565 in seiner Vaterstadt Toledo gestorben ist. Er entstammte einer Toledaner Künstlerfamilie. Sein Vater Iñigo soll Schüler Rincons gewesen sein und ist 1485—1529 nachweisbar. Im Kreuzgang der Toledaner Kathedrale hatte er 1494—95 „Christus vor Pilatus“ gemalt, 1529 die Vorkapelle des alten Sagrario mit Wandmalereien ausgeschmückt. Auch Franciscos Onkel Antonio de Comontes war als Maler tätig, wird wie sein Bruder Iñigo als Schüler Rincons erwähnt und ist bis 1519 in Toledo nachweisbar. Francisco nun wird zuerst 1537 erwähnt, wo er die Malerei der beiden Figuren des Pedro Egas an der Uhrtüre der Toledaner Kathedrale ausführte. 1539 malte er die Tafeln des Hochaltars in der Capilla de los Reyes viejos, vollendete 1545 die Malereien der Orgeltüren, schuf 1545 bezw. 1546 die ziemlich trockenen Bildnisse der Kardinäle Tavero und Siliceo für den Kapitelsaal, 1559 den Bartholomäusaltar, 1563 verschiedene Gemälde in dem Kreuzgang. Die „Himmelfahrt Christi“, die er hier 1564 noch begonnen hatte, konnte er nicht mehr zu Ende führen. Neben diesen Arbeiten in der Kathedrale, die zum großen Teil nicht mehr erhalten sind, wie die im Kreuzgang, werden ihm noch die Gemälde des Hochaltars und im Schiff von S. Eugenio vor den Toren Toledos zugeschrieben. Franciscos Schöpfungen weisen eine eigenartige Mischung von Gotik und Renaissance auf. Er war ein solider, aber etwas beschränkter Maler, der in seiner ganzen Art einen etwas zurückgebliebenen Eindruck macht.

C. DIE ANDALUSISCHE MALEREI BIS 1540.

Im Gegensatz zu Kastilien und Groß-Aragon treffen wir im 14. Jahrhundert in Andalusien nirgends eine wirklich bedeutende selbständige Malerschule. Erklärlich ist dies einerseits durch den Umstand, daß ja damals der Süden noch zum großen Teil in den Händen der Mauren war — es wird gleich ein weiteres Wort darüber zu reden sein — anderseits durch die bedauerliche Tatsache, daß



Abb. 93.
Juan Hispalensis: Madonna mit den Heiligen Peter und Paul. Madrid, Samml. Lázaro.

eine Reihe wertwoller Wandmalereien aus dieser Zeit teils gänzlich zugrunde gegangen sind, teils durch große Altarwerke, die man vor jenen bemalten Wänden aufgetürmt hat, jeglichem Studium entzogen sind, z. B. die Malereien hinter dem Hochaltar der Kirche S. Pedro zu Arcos de la Frontera. Der Erhaltungszustand fast aller andalusischen Malereien aus dem 14. Jahrhundert läßt sehr zu wünschen übrig, beinahe stets stößt man auf verfälschende, starke Übermalungen. Da Sevilla schon damals im christlichen Andalusien die Hauptrolle spielte, ist

es nicht weiter verwunderlich, daß sich auch das Kunstleben hier am regsten entfaltet hat.

Von bedeutenderen Schöpfungen aus diesem Jahrhundert verdienen nur drei Madonnendarstellungen in Sevillaner Kirchen Erwähnung, die „Virgen de la Antigua" in der Capilla de la Antigua der Sevillaner Kathedrale mit dem Bildnis der knieenden Stifterin (das von älteren Schriftstellern erwähnte Porträt des Stifters Fernando de Antequerra ist nicht mehr zu erkennen), die als hochverehrtes Kultbild im 15. und 16. Jahrhundert wiederholt kopiert wurde, ferner das Kolossalgemälde der „Virgen de Rocamador" in S. Lorenzo und schließlich die etwas jüngere „Virgen del Corral" in S. Ildefonso. Am strengsten stilisiert erscheint das erstgenannte Madonnenbild, alle drei erinnern jedoch in Form und

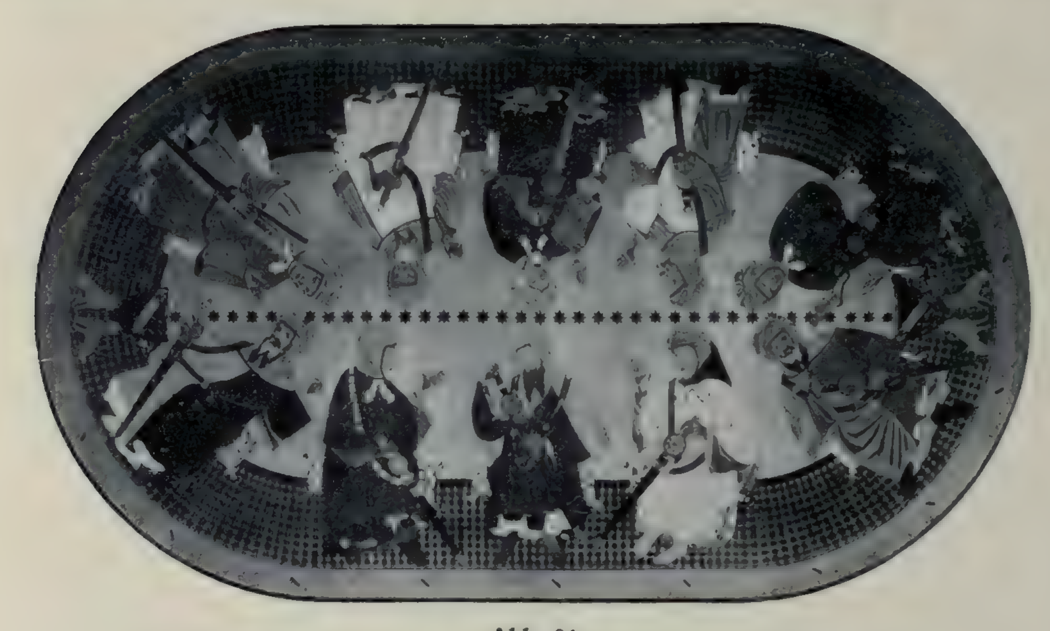


Abb. 94.
Spanischer Meister um 1400: Zehn Maurenfürsten. Granada, Alhambra.

Gewandbehandlung an die Art der sienesischen Schule, wobei die Virgen del Corral unverkennbar einen gewissen französischen Einschlag besitzt. Noch stärker gemahnt die bereits dem Anfang des 15. Jahrhunderts angehörende Virgen de los Remedios am Trascoro der Sevillaner Kathedrale, begleitet von einem heiligen Bischof und knieendem Stifter, in ihrer Süßigkeit und Anmut an die sienesische Kunstweise, ebenso das überaus reizvolle „Triptychon" des Juan Hispalensis in der Sammlung Lazaro zu Madrid (Abb. 93) mit der lieblichen thronenden Madonna und musizierenden Engeln und den hl. Petrus und Paulus, die bei allem Anklang an die italienische Kunst doch unverfälscht spanische Bilder sind. Das Triptychon Juans ist wohl kaum vor 1420 entstanden.

Ein mäßiger Künstler war jener Garcia Ferrandiz, der jene von fern etwas an die Art der Schule des Taddeo Gaddi erinnernde Doppeltafel im Ursulakloster zu Salamanca geschaffen hat mit dem „Kindermord" und „Jesus im Tempel".

Er ist wohl identisch mit dem Maler dieses Namens, der 1407 für das Sevillaner Marinezeughaus tätig war.

Mit den Sevillaner Künstlern, die um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert tätig waren, hat man den Schöpfer der hochbedeutungsvollen Deckenmalereien in der sogen Gerichtshalle der Alhambra zu Granada in Verbindung zu bringen gesucht. Eine feste Unterlage für diese Behauptung fehlt jedoch vollständig. Als ganz sicher können wir lediglich feststellen, daß die Malereien nicht später als 1400 und daß ihr Schöpfer ein nicht gerade erstklassiger christlicher Künstler



Abb. 95.
Spanischer Meister um 1400: Detail aus den Deckenmalereien in der Sala de Justicia. Granada, Alhambra.

gewesen ist, der wesentlich durch die damalige nordische Kunst beeinflußt ist und auch die italienische Kunst jener Tage, jedoch nur aus der Ferne gekannt hat. Auf Leder mit Goldgrund hat der Künstler Jagd und Liebesszenen dargestellt, den christlichen Ritter, der die Jungfrau aus den Händen des Wildmanns befreit, Mauren als Sieger im Turnier über christliche Ritter (Abb. 95 u. 96). Das mittlere Deckenfeld zeigt zehn sitzende Maurenfürsten, angeblich die zehn ersten Fürsten der Dynastie Beni-Nazar (Abb. 94). Der dekorative Charakter ist stets gut gewahrt, auf Modellierung hat der Künstler keinen Wert gelegt.

Man wird ständig an nordische, insbesondere französische Dinge erinnert, im Kostüm sowohl wie in der Bewegung der Figuren, namentlich der Frauen, bei

dem Stadtbild mit den von spitzen Helmen gekrönten Kirchtürmen und die Verwendung des Jungbrunnenmotivs (hinter dem Brunnen die nicht ganz verständliche Gestalt einer betenden Jungfrau). Kühnel hat deshalb direkt von einem burgundischen Einfluß gesprochen, während Bertaux vorsichtiger auf die französische Grazie der Frauen verweist, wie auf eine gewisse Verwandtschaft mit der Sevillaner kolambrinischen Bibliothek aufbewahrten Handschrift des trojanischen Krieges, die 1350 in Sevilla für König Pedro den Grausamen geschrieben

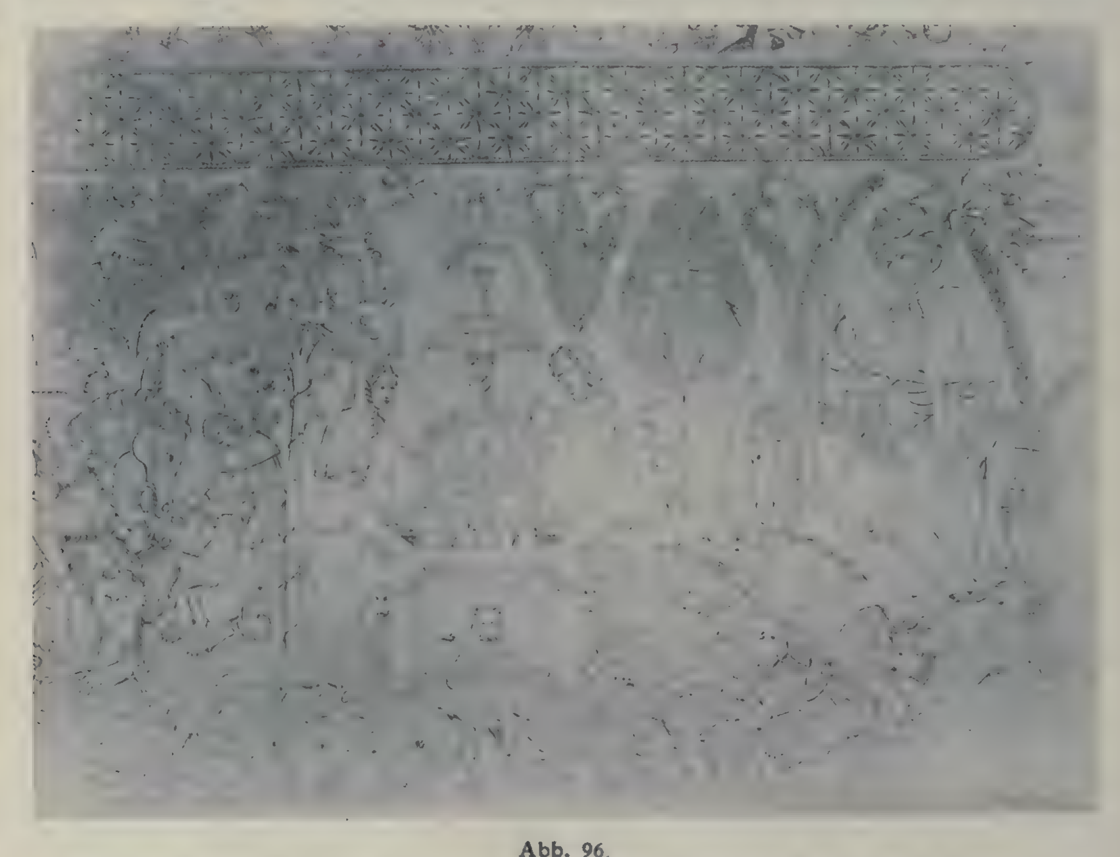


Abb. 96.
Spanischer Meister um 1400: Detail aus den Deckenmalereien in der Sala de Justicia. Granada, Alhambra.

wurde. Aus diesem Grund hat wohl Bertaux die Alhambra-Malereien einem sevillanischen Künstler geben wollen.

Das 15. Jahrhundert brachte für Sevilla ein starkes Aufblühen der einheimischen Malerschule, namentlich als es den führenden Meistern 1481 gelang, für eine strengere und sorgfältigere Durchführung der studierenden Jugend und eine würdigere Bezahlung ihrer Arbeiten zu sorgen, nachdem dilettierende Kleinmeister durch schlechte und billige Erzeugnisse nicht nur den Markt gedrückt, sondern vor allem den Ruf der Sevillaner Künstlerwelt schwer geschädigt hat.

Die Meister dieser wirklichen Begründer der Sevillaner Malerschule, die Lehrer von Juan Sanchez de Castro und Juan Sanchez de San Roman, sind uns nicht alle mit Namen bekannt, wohl aber ihre Werke. Der eine ist Diego Lopez,

der als der eigentliche Schöpfer der Wandgemälde im Patio de los Muertos und dem Patio de los Evangelistas in S. Isidoro del Campo zu Santiponce bei Sevilla gilt, die als Stiftung des Grafen Enrique de Niebla zwischen 1431 und 1436



Abb. 97.
Diego Lopez (?): Der hl. Sebastian.
Santiponce, S. Isidoro del Campo.

entstanden sind. Die schlecht erhaltenen Heiligenfiguren (Abb. 96) wirken durch ihre grisaillenartige Ausführung ganz wie Reliefs. Von besonderem Interesse ist die sehr realistische Darstellung des hl. Isidor, der von schreibenden Mönchen umgeben als Abt einem Boten einen Brief einhändigt (Abb. 98). Ob der genannte

Lopez hier allein am Werk gewesen ist, scheint uns zweifelhaft, da die Faltengebung bald streng, bald erheblich weicher ist. Eine sehr kraftvolle Erscheinung ist der hl. Sebastian (Abb. 96), der in seiner Art etwas an Donatellos hl. Georg erinnert. Sonst ist nichts mehr von bedeutenderen Wandmalereien in Sevilla erhalten, weder der hl. Michael, der angeblich aus dem 14. Jahrhundert stammend in einem unterirdischen Raum bei der Kathedrale zu sehen war, noch die interessanten Schlachtendarstellungen, die einst die Mauern von S. Lázaro und der Torre del Oro schmückten und von den glorreichen Siegen über die Ungläubigen erzählten.



Abb. 98.
Diego Lopez (?): Der hl. Isidor.
Santiponce, S. Isidoro del Campo.

Dem Hauptmeister der Wandmalereien von S. Isidoro del Campo steht der Maler der „Geburt Christi“ in dem Kirchlein der Virgen del Aguila zu Alcalá de Guadaeira sehr nahe. Die Tafel ist das einzige Überbleibsel eines größeren Altarwerkes, das man vielleicht als eine frühe Arbeit des Meisters von Isidoro del Campo betrachten darf. Als einen Schüler dieses Künstlers möchten wir, wie gesagt, Juan Sanchez de Castro betrachten, der einer Sevillaner Künstlerfamilie entstammte (unter anderm ist sein Bruder Anton von 1478—1502 gleichfalls als Maler nachweisbar). Verschollen ist leider das bereits 1454 entstandene Retablo, das einst die Josephskapelle der Kathedrale schmückte, das in der Mitte die Geburt Christi und auf den Seiten verschiedene Propheten und Heilige, darunter die hl. Lucia, zeigte. 1484 datiert ist das mehrfach stark restaurierte Wandgemälde, der riesige „hl. Christophorus“ auf der Epistelseite von S. Juan. Verschwunden ist die „Kaselverleihung an den hl. Ildefons“ seit dem Abbruch

der alten Kirche dieses Heiligen zu Ausgang des 18. Jahrhunderts. Das einzige signierte Werk, das uns Castro einigermaßen kennen lernen läßt, ist die aus S. Julian stammende „Virgen de la Gracia“ in der Contaduria der Kathedrale (Abb. 99). Fesselnder noch als die anmutige Madonna selbst sind die beiden höchst charaktervollen Gestalten der hl. Petrus und Hieronymus. Das Gemälde ist leider Fragment, es fehlt die Stifterfigur, die man einst zu Seiten Petri erblickte. Der Castro zugeschriebene, sehr monumentale „thronende Petrus“ wird



Abb. 99.
Juan Sanchez de Castro: Die Virgen de la Gracia.
Sevilla, Kathedrale.

neuerdings von Bertaux dem Alexo Fernandez zugewiesen, bei der mäßigen Erhaltung des Stückes möchten wir keine sichere Entscheidung treffen, dagegen dürfte die „thronende Madonna mit der hl. Barbara und der hl. Katharina“ in der Kirche S. Isidoro del Campo (die einst eine von Pacheco beschriebene „Verkündigung“ von der Hand des Künstlers besaß) sicher unserem Meister angehören.

Von einem Zeitgenossen Castros rührt die interessante Tafel der Militärorden im Sevillaner Museum her mit verschiedenen Heiligengestalten, unter denen die des „hl. Christophorus“ und des „Täufers Johannes“ besonders durch die bei diesem Heiligen befremdend wirkende kostbare Bekleidung auffallen (Abb. 100 u. 101). Gegenüber Castro macht sich hier bei aller Herbigkeit der Faltengebung, die

wohl nur auf die Ungeschicklichkeit des Meisters zurückzuführen ist, ein gewisser spielender, leichter Zug geltend, was vielleicht die Ursache ist, daß man verschiedentlich hier nordischen Einfluß hat feststellen wollen.



Abb. 100.
Sevillaner Meister gegen 1480: Der hl. Antonius Erem. und der hl. Christoph. Sevilla, Museum.

Ziemlich mäßig ist die signierte „Beweinung Christi“ eines Juan Sanchez in der Hauptsakristei der Sevillaner Kathedrale, weit interessanter ist das Pedro Sanchez signierte Gemälde mit einer „Beweinung Christi“ im Museum zu Budapest (Abb. 103), gut komponiert und fesselnd durch den Ausdruck, den verhaltenen Schmerz, der die Trauernden durchbebt sowie die sehr eigenartige, in der Auffassung echt andalusische „Kreuzschleppung Christi“ bei Mr. L. Harris

in London, bezeichnet Juan Sanchez y diego sanchez pintores (Abb. 104). Wir kennen einen Maler Juan Sanchez, der im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in Sevilla wirkte und einen Sohn Diego besaß, der gleichfalls Maler



Abb. 101.
Sevillaner Meister gegen 1480: Die hl. Katharina und der hl. Sebastian.
Sevilla, Museum.

war. Vielleicht ist diese Tafel, die aus einem Kloster in der Provinz Córdoba stammen soll, eine gemeinsame Arbeit der beiden Sevillaner Meister.

Ähnlich wie Juan Sanchez de Castro ist auch der von älteren Schriftstellern (wohl kaum mit Recht) als sein Schüler bezeichnete, seit 1480 in Sevilla nachweisbare und dort bis in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts tätige Juan

Nuñez nicht mehr in seiner ganzen Bedeutung zu erkennen, da seine wichtigen Arbeiten vor allem ein Triptychon mit dem Täufer Johannes, dem Erzengel Michael und Gabriel aus der Kathedrale verschollen und nur die kleine „Beweinung Christi“ mit den Heiligen Michael und Vincenz und dem geistlichen Stifter in der Sacristia de los Calices erhalten ist (Abb. 102). Vielleicht hat eine Restauration dem Bild geschadet, denn diese einst hochgefeierte Tafel zeigt uns keinen Meister ersten Ranges, die Farben sind ohne Wärme, die Faltengebung hart und die Figuren ohne tieferes Empfinden. Interessant bleibt aber die



Abb. 102.
Juan Nuñez: Beweinung Christi.
Sevilla, Kathedrale.

Arbeit wegen des unverkennbaren ganz beträchtlichen niederländischen Einflusses. Der hl. Michael, noch mehr aber die Hintergrundslandschaft, ist ganz nordisch. Ob ein primitives altniederländisches Gemälde oder ein Stich das Modell dafür abgegeben hat, muß dahingestellt bleiben. Nuñez wird wohl von beiden Arten genug gekannt haben. Es lebten ja damals eine große Reihe vlämischer und deutscher Kaufleute, Bildhauer, Maler und Kunsthandwerker in Andalusien, unter denen der Bildhauer Jorge Fernandez Aleman und sein Bruder der Maler Alexo Fernandez die bedeutendsten waren. 1505 ist Jorge, 1508 Alexo auf Einladung des Sevillaner Domkapitels von Córdoba nach Sevilla übergesiedelt.

Damit kommen wir auf das Kunstleben in der alten Kalifenstadt zu sprechen. Es ist nur wenig davon zu berichten. Córdoba hat sehr wenig Künstler ersten Ranges hervorgebracht, aber nicht nur das, es hat auch die fremden Künstler, die dorthin kamen, nicht an sich zu fesseln verstanden, so daß es stets für die Fremden nur eine Durchgangsstation bedeutete, für die Fernandez Aleman im 15. Jahrhundert ebenso wie für Campaña im 16. und für Valdés Leal und andere im 17. Jahrhundert. Das älteste an erhaltenen Gemälden sind die Freskenreste in S. Pedro: Apostelgestalten aus den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts, Arbeiten ohne große Qualität und Eigenart. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts



Abb. 103.
Pedro Sanchez: Grablegung Christi. Budapest, Museum der Bildenden Künste.

scheint Pedro de Córdoba unter den dortigen Malern besonders beliebt gewesen zu sein. Er war, wie er in der Aufschrift auf seiner kleinen „Geburt Christi" (früher in der Sammlung Cepero zu Sevilla) angibt, der Sohn des Malers Juan de Córdoba. Bedeutender als diese frühe Arbeit ist sein am 20. März 1475 vollendetes Altarwerk in der Córdobeser Kathedrale, das er für den Kanonikus Diego Sanchez de Castro geschaffen hat. Die Komposition dieser Verkündigung wirkt ganz bühnenmäßig mit dem hl. Pius, der hl. Barbara, dem Täufer Johannes Santiago, S. Lorenz im Parterre mit dem Kanonikus und seinem Bruder. Stilistisch wird man bald an Carpaccio, bald an deutsche Arbeiten jener Zeit erinnert. Gold ist überreich verwertet, die Faltengebung oft hart und brüchig; schmale, lange Falten wiegen vor, die Köpfe sind recht ausdrucksvoll. Später

als dieses interessante Werk wohl in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts scheint der Abschied Christi von der Maria entstanden zu sein, der sich einst in der Sammlung Pacully in Paris befand.

Wie wenig Córdoba imstande war, seine eigenen bedeutenden Söhne festzuhalten, zeigt sich zum ersten Mal bei Bartolomé Vermejo, der, wie wir sahen, nach dem Valencianischen auswanderte und dort wie in Barcelona im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts tätig war, als eine der allerbedeutendsten, markan-



Abb. 104.
Juan und Diego Sanchez: Kreuzschleppung Christi. London, L. Harris.

testen Persönlichkeiten unter den spanischen Malern jener Zeit. Inmitten der katalonischen Meister mit ihrer sanften Art und ihrer Neigung zum Dekorativen wirkt er mit seinem unverfälscht cordobesischen, lebhaften Temperament doppelnd auffallend. Wir glaubten aber doch, ihn mit den katalonischen Künstlern zusammen behandeln zu müssen, da ja sein Wirken sich dort, fern der Heimat, abgespielt hat.

ALEXO FERNANDEZ.

In Córdoba hat Alexo Fernandez gewissermaßen Vermejo, wenigstens eine Zeitlang, ersetzt. Wann und woher er mit seinem Bruder nach Córdoba kam, läßt sich nicht genau sagen, vielleicht stammen sie vom Niederrhein. Der stark

oberitalienische Einschlag in den Werken Alexos machen es fast zur Gewißheit, daß er vor seiner Übersiedelung von Italien höchstwahrscheinlich in erster Linie in Venedig studiert hat. Jedenfalls war er bei seiner Übersiedelung nach Córdoba noch ziemlich jung, da er sich dort im August 1498 verheiratete und erst kurz nach dem 7. Februar 1543 in Sevilla gestorben ist. Er war wohl der angesehenste Maler in Andalusien im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts. Von seinen zahlreichen Schöpfungen sind uns glücklicherweise gerade die bedeutendsten aus seiner besten Zeit erhalten. Seine Kunst zeigt eine eigenartige Mischung der



Abb. 105.
Alexo Fernandez: La Virgen de la Rosa.
Sevilla (Triana): Sa. Ana.

Brügger- und Venezianer Schule. Seine holdseligen Madonnen sind ebenso vollendet wie seine großen Kompositionen und seine echt andalusischen, überreich gekleideten Heiligengestalten. Alexo verfügt über ein außerordentlich feines, mit der Zeit immer subtiler werdendes malerisches Empfinden wie über eine höchst vornehme Auffassung. Mit ihm hat die Renaissance ihren Einzug in Andalusien gehalten. In gleich vollendeter Weise malte er große Tafeln für mächtige Retablos wie kleine Triptychen und Miniaturen für Chorbücher. Bei den Arbeiten am Retablo Major der Sevillaner Kathedrale bewies er seine Geschicklichkeit im Vergolden und Bemalen der Statuetten und Reliefs und bei dem Einzug Kaiser Karl V. in Sevilla im Jahre 1526 seine hervorragende dekorative Begabung

bei der Leitung der festlichen Ausschmückung der Stadt mit großen von allegorischen Figuren gekrönten Triumphbogen.

Vielleicht ein Fragment von dem großen Retablo, das Alexo Fernandez während seines Cordobeser Aufenthaltes für das Hieronymitenkloster von Córdoba gearbeitet hatte, und das Szenen aus dem Leben Christi und des hl. Hieronymus darstellte, ist der Christus an der Marter-Säule mit den knieenden Donatoren im Museum zu Córdoba. Vielleicht. Denn es erscheint uns nicht unmöglich, daß dieses bereits ganz reife Werk, dessen malerische Behandlung, vor allem jedoch dessen Hintergrundsarchitektur lebhaft an Oberitalien erinnert, erst in Sevilla auf Bestellung der Cordobeser Stifter gemalt wurde. Früher dürfte jedenfalls die Doppeltafel mit der Anbetung der Könige und den Heiligen Justa und Rufina, die ein Stadtbild von Sevilla halten (Fragment eines verloren gegangenen Retablos), in Santa Ana zu Triana entstanden sein. Die gleiche Kirche besitzt in der „Virgen de la Rosa“ am Trascoro eine der schönsten und charakteristischsten Arbeiten des Künstlers (Abb. 105). Die Madonna ist für den Frauentyp Alexos besonders charakteristisch: schmalovaler Kopf, rotblondes Haar, kleiner, voller Mund, lange, schmale Nase, kräftiges Kinn. Die Karnation ist kühl, die Schatten sind grau gehalten. Um 1509, vielleicht auch etwas später, ist das schöne Altarwerk im Colegio del Maese Rodrigo in Sevilla entstanden mit der „Virgen de la Rosa“ und knieendem Stifter, der das Modell des von ihm gegründeten Kollegs hält, der „Ausgießung des hl. Geistes“, den Kirchenvätern, Petrus, Paulus, Gabriel und Michael, sowie dem hl. Thomas und Nikolaus, einem heiligen Bischof und der „Virgen del Belen“ am Sockel. Das ganze ist überaus licht gehalten und erinnert mit seiner Schönfarbigkeit, der kühlen Karnation, mit den leichten grauen Schatten wiederum lebhaft an venezianische Schöpfungen. Mit das bedeutendste jedoch, was wir von Alexos Hand besitzen, sind die großen Darstellungen der „Begegnung an der goldnen Pforte“, „Mariengeburt“, „Anbetung der Könige“ und „Darstellung im Tempel“, Teile eines um 1516 entstandenen, für Niculas Durango ausgeführten Altarwerkes in der Sevillaner Kathedrale (heute in der Sacristia Alta und der Sacristia de los Calices). Allem Anschein nach gehörten auch die nach dem Bowes-Museum in Barnard Castle versprengten beiden Tafeln mit den vier Kirchenvätern einst zu diesem Retablo. Die Komposition ist stets sorgfältig durchdacht, die Behandlung jener Szene überaus malerisch, die Zeichnung von wirklicher Größe. Auf gleicher Höhe halten sich die nicht viel später entstandenen Heiligengestalten, die der Künstler für die erweiterten Hochaltäre der Johanniskirche von Marchena und Santiago zu Ecija ausgeführt hat. Die männlichen Heiligen sind kraftvolle Gestalten, pompös wirkend durch die überaus kostbare Gewandung; die Frauengestalten sind von einer solchen zarten Anmut und Schönheit und weisen einen solchen Wohllaut des Kolorits auf, daß sie den Vergleich mit den besten Schöpfungen italienischer Meister nicht zu scheuen brauchen.

(Nur kurz sei hier bemerkt, daß die Hauptkörper der beiden eben genannten Altarwerke, die zu den umfangreichsten Retablen jener Zeit gehören, von niederländischen, anscheinend aus der Brügger Schule hervorgegangenen Künstlern stammen. Dem Kreis des Juan de Holanda gehört der Meister an, der das Altarwerk am Kopf des rechten Seitenschiffes von Sa. Inés zu Sevilla gemalt hat und besonders glücklich in der Darstellung der Landschaft ist.)

Eine Hauptleistung des Meisters, deren Entstehung wohl kaum vor 1520 zu datieren ist, dürfen wir in jener für die Kapelle der Casa de Contratacion, dem

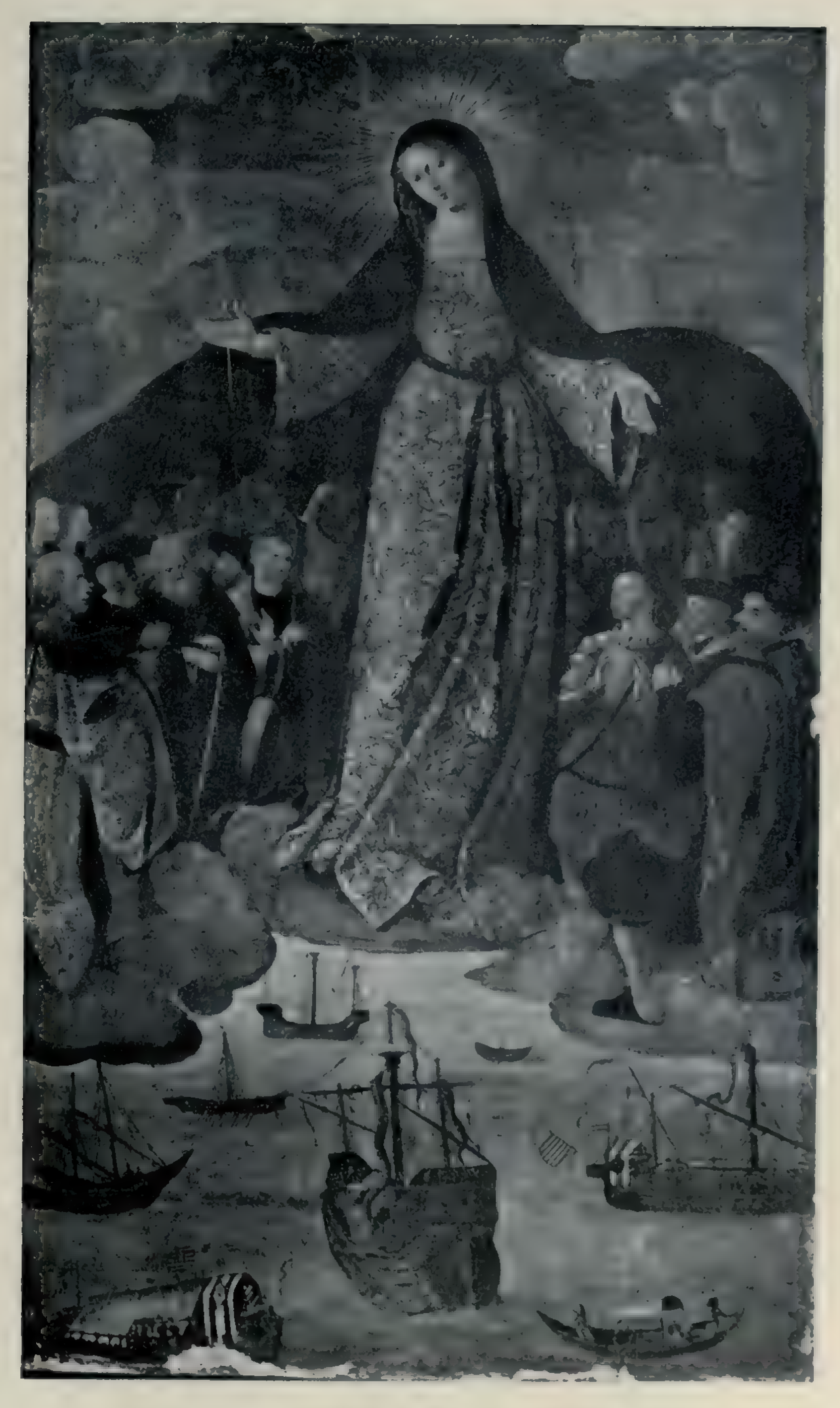
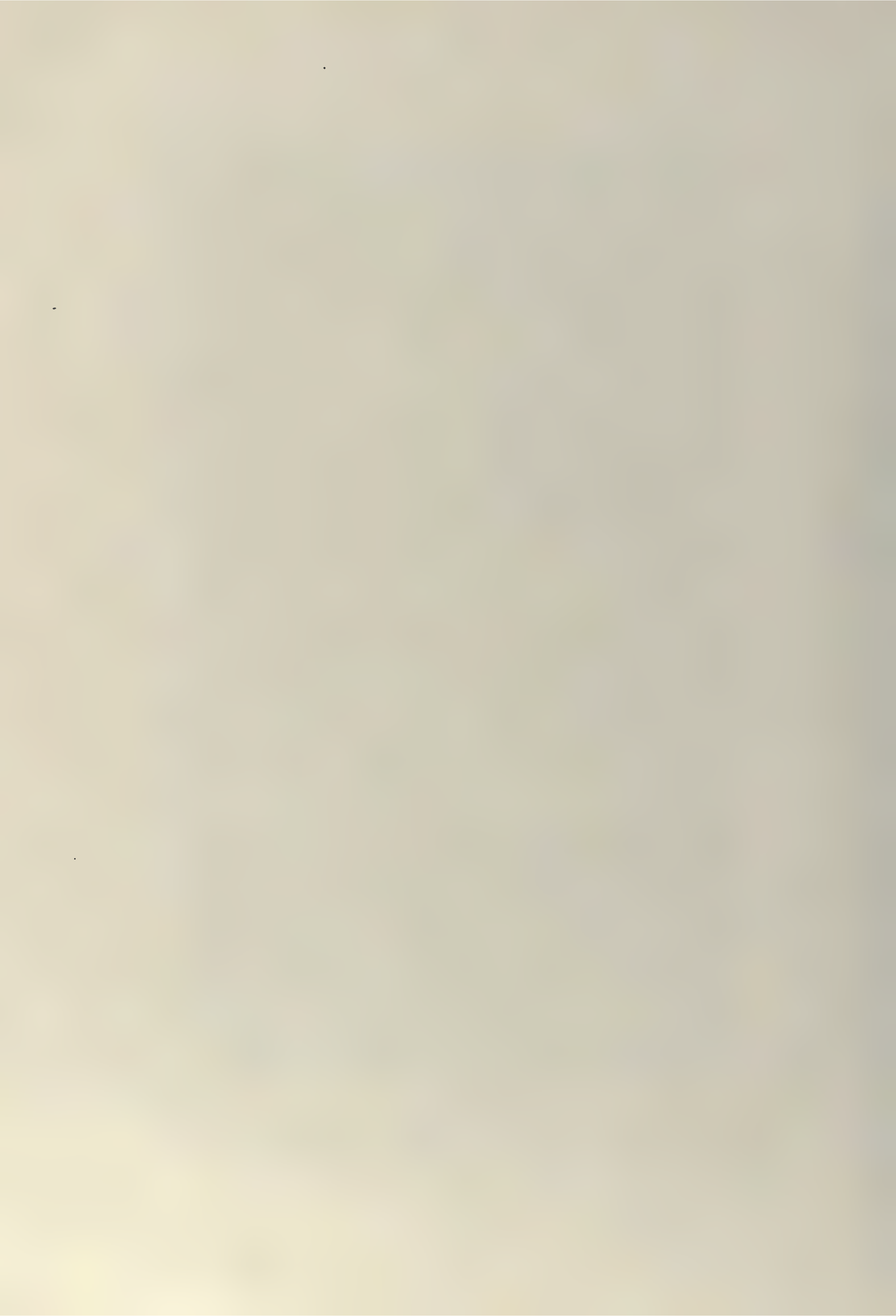


Abb. 106.
Alexo Fernandez: La Virgen de los Conquistadores. Sevilla.



spanischen Kolonialministerium und Hauptgeschäftsstelle für die amerikanischen Besitzungen in Sevilla gemalten Altartafel erblicken, der Virgen de los Conquistadores. Es ist ein in jeder Hinsicht hochinteressantes Werk: Eine mächtige,



Abb. 107.
Alexo Fernandez: Ausschnitt aus dem Altarbild der Virgen de los Conquistadores.

etwas herbe und doch anmutsvolle Madonna, in der Haltung einen leisen spätgotischen Zug verratend, die mit ihrem weiten Mantel die auf einer Wolke knieenden großen Sevillaner Kaufherren beschirmt (Abb. 106). Unten das Meer, das von Schiffen jeder Größe belebt wird, eine Musterkarte sozusagen der damaligen

spanischen Schiffstypen (im ganzen acht), angefangen von den großen Caravellen bis zum schlichten Boot. Die Komposition der knieenden Kaufherrn erinnert uns etwas an Dürers Allerheiligenbild. Die einzelnen Köpfe (Abb. 107) sind ausgezeichnet erfaßt, der Künstler erweist sich hier als ein ganz hervorragender Meister der Porträtkunst. Höchst auffällig ist es, daß man eigentlich unter diesen Herren jeden Alters kaum einen sieht, den man für einen eingeborenen Spanier erklären möchte. Die Kaufleute scheinen vielmehr aus dem Norden, aus Flandern und Deutschland zu stammen. Auch die Frauen, die man mehr im Hintergrund erblickt, zeigen durchgängig nordische Typen. Sollte dieses Altarbild am Ende eine Stiftung der vlämisch-deutschen Kaufmannschaft in Sevilla sein? Es wäre nur allzu natürlich, daß diese ihren Landsmann Alejo mit der Ausführung des Werkes betraut hätte.

Verschollen ist leider das 1520 von Alejo gemeinsam mit dem Maler Pedro Fernandez und Anton Sanchez für die Clarissinen von Sevilla ausgeführte große Retablo mit Szenen aus dem Marienleben, der Passion und einzelner Heiligen.

Alejo betätigte sich auch als Miniator; so malte er 1514 für ein Fronleichnamchorbuch der Sevillaner Kathedrale „drei Geschichten", die leider nicht mehr nachweisbar sind. Ganz miniaturartig ist auch das dem eingangs erwähnten Bild in Córdoba stilistisch, zeitlich nahestehende Triptychon in der Kathedrale „del Pilar" zu Zaragoza, mit dem „hl. Abendmahl" als Mitteltafel, dem „Einzug Christi" und dem „Ölberg" als Flügeldarstellungen. Die Architektur und Lichtbehandlung ist wiederum ganz venezianisch, auch einige Typen erinnern an oberitalienische Gestalten. Dagegen weist Christus wie verschiedene Jünger einen ganz ausgeprägt nordischen Typus auf.

Fernandez sehr nahe steht der Meister des Bartolomäus-Altars in der Sevillaner Kathedrale. Der Altar, September 1504 vollendet, ist eine Stiftung der Brüder Marmolejo und zeigt neben einer Madonnenskulptur die Heiligen Johannes der Täufer, Michael, Georg, Santiago, Leandro, Bartholomäus, Isidor, Sebastian, eine „hl. Anna selbdritt" und fünf Passionsszenen. Die beiden Bischöfe sind sehr monumental erfaßt, ebenso der hl. Bartholomäus, ein echt südländischer Typ. Unter den Passionsszenen der Predella ragt die „Kreuzigung", vor allem wegen ihrer weiten Landschaft, die „Kreuzabnahme" durch ihre naturalistische Auffassung und die „Beweinung" durch ihre überaus packende, festgeschlossene Komposition hervor. Von dem unbekannten Autor dieses bedeutenden Altarwerks stammt auch das Altarbild in der Taufkapelle von Santa Maria in Carmona. Wiederum ist der hl. Bartholomäus die Hauptfigur, der Apostel steht auf einem Drachen, einem ganz prachtvoll geschauten Ungeheuer. Das Gesicht des Heiligen ist ziemlich voll, der Mund klein, die Stirne hoch. Sein rotes Gewand und sein Goldbrokatmantel leuchten nicht minder wie das grüne Kleid der hl. Barbara neben ihm. Zur andern Seite des Bartholomäus erblickt man den hl. Andreas, rote und gelbe Fliesen bedecken den Boden, roter Grund mit gestreiftem Muster schließt das Bild ab. —

Aus der Spätzeit des Meisters ist uns keine ganz gesicherte Arbeit erhalten, aus seiner Schule stammt der Lucia-Altar in Nuestra Señora de la O zu Sanlúcar, die „hl. Anna selbdritt" bei Sir Charles Robinson in Swanage und die „thronende Madonna" im Cordobeser Museum.

Von Alexos Schülern ist zunächst sein Sohn Sebastian de Alexos zu nennen, gegen 1500 geboren und kurz vor dem 11. Januar 1539 gestorben. Mit ziemlicher

Sicherheit darf man ihm das zwischen 1535 und 1539 entstandene Retablo in der Colegiata von Osuna zuweisen mit einer Verkündigung, Geburt, Darstellung im



Abb. 108.
Pedro Fernandez de Guadalupe: Beweinung Christi. Sevilla, Kathedrale.

Tempel, Anbetung der Könige und Himmelfahrt Mariä. Die „Geburt Christi" ist als Nachstück behandelt, die „Darstellung im Tempel" ist stark von dem Gemälde Alexos in der Sevillaner Kathedrale beeinflußt. Gold ist überreich

verwendet, nicht nur bei den Nimben und Gewändern, sondern auch bei dem Strohlager des Christkinds. Auffallend ist das spitze Kinn der weiblichen Köpfe. Von Sebastian stammt wohl auch die Darstellung „Christus erscheint Maria" in der Sammlung Iturbe zu Madrid.

Wenig erhalten hat sich von Arbeiten der großen Sevillaner Künstlerfamilie Mayorga, die mit den Fernandez befreundet und verschwägert war. Das Haupt dieses Geschlechtes, Cristobal de Mayorga, ist seit 1511 nachweisbar und kurz nach dem 20. Mai 1533 gestorben. Sein Sohn Juan zählte zu den besonderen Lieblingen des Alexo Fernandez. Wohl von den älteren Mayorga stammt die nur mit dem Familiennamen signierte Darstellung der Heiligen Michael und Lucia mit Stifterfamilie in der Taufkapelle in S. Andrés zu Sevilla, schmächtige Gestalten mit schmalen Gesichtern, langen Nasen und hochgewölbten Brauen.

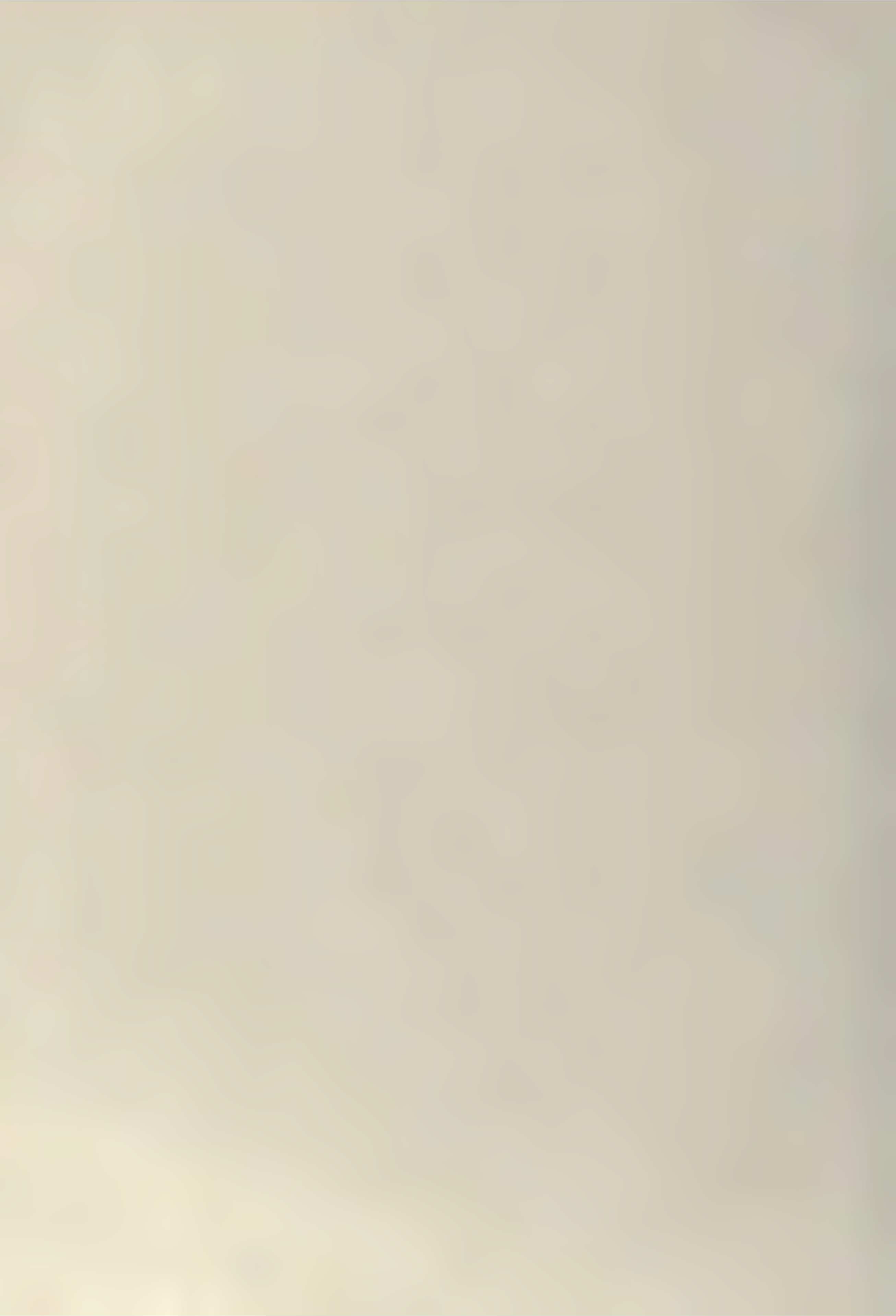
In noch engerer Beziehung zu Alexo Fernandez als diese Künstler standen die Mitglieder der Familie Sanchez de Guadalupe. Der bedeutendste scheint Miquel gewesen zu sein (nachweisbar 1505—1530), sein Bruder Anton (nachweisbar 1505—1533) führte 1528 neben verschiedenen Gemälden dekorative Renaissancemalereien (al Romano) für das Carmen-Kloster aus.

Der bedeutendste Künstler neben Alexo Fernandez im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts war Pedro Fernandez de Guadalupe, nachweisbar 1509—1542, der lange Zeit im Dienste des Domkapitels stand, 1536 jedoch wegen eines mysteriösen Fehltrittes aus Amt und Würden gejagt wurde, was im übrigen seiner künstlerischen Stellung keinen Abbruch tat. Von seinen zahlreichen Arbeiten, die er für Sevillaner Kirchen und eine große Reihe andalusischer Landstädtchen und Dörfer geschaffen hat, ist nur wenig auf uns gekommen. Sein Hauptwerk ist der vorzügliche, 1527 für Alonso Perez de Medina gemalte „Beweinung Christi" in der Capilla de Santa Cruz im südlichen Querarm der Sevillaner Kathedrale (Abb. 108). Mit Recht haben sich ältere Schriftsteller bei diesem tieftonigen Werk an Arbeiten der Schule von Ferrara aus dem Kreis des Costa erinnert gefühlt. Interessant ist die nächtliche Szene „Christus an der Martersäule" am Sockel, die von den Stifterporträts flankiert wird. Die Innenwände des Bogens, worin der Altar eingelassen ist, zieren die Gestalten der Heiligen Andreas, Michael, Jacobus Mayor und Franziskus. 1538—1542 führte der Künstler mit Ferdinand Sturm und Anton Sanchez den Hochaltar von S. Pedro zu Arcos de la Frontera aus. Auf seine Rechnung sind vor allem die Szenen aus dem Marienleben zu setzen, die an Qualität dem Sevillaner Bild kaum nachstehen.

Von Pedro Fernandez abhängig erscheint Cristobal de Morales, von dem das Sevillaner Museum eine signierte „Beweinung Christi" besitzt. Die in Form und Farbengebung sich eng an Guadalupes Dombild anlehnende Tafel wirkt beträchtlich ungeschickter, trockener und steifer als das Vorbild.

Weit bedeutender als dieses Gemälde ist das Retablo in der Capilla de las Doncellas der Sevillaner Kathedrale, entstanden um 1525, mit den lebensgroßen Gestalten der vier Kirchenväter, sowie den Heiligen Petrus und Bartholomäus und einer Darstellung, die sich auf den Zweck der Bruderschaft bezieht, der diese Kapelle gehörte: Die Übergabe von 60 Mitgiften an unbescholtene Jungfrauen. Leider hat das Werk durch die Übermalung stark gelitten, es steht unzweifelhaft Guadalupe ziemlich nahe.

DIE SPANISCHE MALEREI IM ZEITALTER DES ROMANISMUS.



III. DIE SPANISCHE MALEREI IM ZEITALTER DES ROMANISMUS.

1. VALENCIA.

Zeigt sich zu Ausgang des 15. und in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in den verschiedenen spanischen Schulen eine gesunde Weiterentwicklung, die durch den belebenden Einschlag der italienischen Renaissance gekennzeichnet wird, so zeitigen die folgenden Jahrzehnte bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts — mit wenigen, dafür aber natürlich umso bemerkenswerteren Ausnahmen — keine großen Meister und Kunstwerke. Es tritt eine gewisse Lähmung ein, da fast alle Künstler zu stark in den Bann der Großmeister der italienischen Hochrenaissance geraten, Romanisten, Manieristen sind, die in ihrem Wesen viel Verwandtschaft mit ihren nordischen Zeitgenossen besitzen. Wir werden beim Durchwandern der einzelnen Lokalschulen einen immer stärkeren italienisierenden Zug antreffen, denn die Reihenfolge, die wir bei unserer Betrachtung einschlagen (und die im Interesse der gleichmäßigen Disposition geboten erscheint), ergibt unwillkürlich eine sehr interessante Steigerung des romanistischen Wesens. Am wenigsten ist von dieser Richtung in Groß-Aragon zu spüren. Katalonien spielt, wie wir schon bemerkten, in jener Zeit keine erhebliche künstlerische Rolle mehr, Aragon tritt noch stärker als früher zurück, und in Valencia sind Künstler wie Juanes nicht als eigentliche Romanisten, sondern als verspätete Renaissancemaler zu betrachten, andererseits erblüht hier durch Ribalta bereits frühzeitig eine neue, nationale Kunst. Die kleine Gruppe, die übrig bleibt, setzt sich aus recht tüchtigen Malern zusammen, deren Kunst wenig persönliches Gepräge trägt. Aber man muß doch sagen, daß ihre Werke in ihrer Anspruchslosigkeit und Natürlichkeit oft erfreulicher wirken als die geschraubten und gekünstelten Schöpfungen gelehrter andalusischer Meister. Vor allem ist zu betonen, daß auch die Mitglieder dieser Gruppe getreu den älteren Traditionen den Anschluß an die oberitalienische Kunst nicht aufgegeben haben.

Zu nennen ist hier in erster Linie die Künstlerfamilie Zariñena. Der bedeutendste unter ihnen ist Juan Zariñena, Sohn des Francisco Zariñena d. Ä. (Ein anderer Francisco Zariñena ist 29. August 1624 gestorben. Dieser kann schwerlich, wie bisher angenommen wurde, mit dem älteren Francisco identisch sein, da dieser sonst 100 jährig gestorben sein müßte). Juan, der um 1545 zur Welt kam, malte bereits 1567 ein Altarwerk für die Diputacion des Königreichs Valencia, den noch heute in der Audiencia befindlichen Christus mit hl. Georg und dem Schutzengel. Er wurde später Stadtmaler, schuf 1580 ein Idealporträt des Königs Jaume und brachte 1595 am Turm des Stadthauses ein Bildnis des S. Vicente Ferrer an. Fünf Jahre später führte er Malereien an der einstigen Zelle dieses aus Valencia stammenden heiligen Mönchs aus, malte für den Erzbischof Ribera 1602 eine Madonna und 1605 das Porträt des Mönchs Francisco de Niño Jesus, das heute das Alkaldenzimmer im Valencianer Stadthaus ziert. Hochbetagt ist Juan Zariñena erst am 17. September 1634 gestorben. Sein Hauptwerk sind die unter seiner Leitung 1590—1593 ausgeführten Wandmalereien im Salon de Cortes del reino de Valencia, dem Sitzungssaal des einstigen Valencianer Abgeordnetenhauses in der heutigen Audiencia. Von Juan selbst stammt die Malerei der Nordwand, wo der Präsident mit seiner Umgebung die

„sitiada“ leitend dargestellt ist (durch Schuld eines späteren Restaurators wurde der Vorname Zariñenas, Juan, durch den seines Bruders, Cristobal, ersetzt), sowie die der Westwand mit der Wiedergabe des brazo real, der „Königlichen“ Abgeordneten. Seine Malereien lassen eigentlich am kühlsten. Wie zusammenfassend bemerkt sei, bilden diese 101 lebensgroßen Porträts das umfangreichste Porträtwerk der spanischen Kunst. Wird man äußerlich zunächst etwas an die holländischen Schützenstücke gemahnt, so merkt man doch bald, daß ein viel größerer innerer Zusammenhang mit den venezianischen Senatorengruppenbildern besteht. Unzweifelhaft hat Zariñena derartige Werke studiert.

Auch die Juans Bruder, dem am 9. November 1622 in Valencia verstorbenen Cristobal Zariñena zugeschriebenen Werke weisen deutlich einen erheblichen venezianischen Einschlag auf, vor allem die monumentalen Gestalten der Apostel Petrus, Paulus und Jakobus im Valencianer Museum.

Von den einzelnen Teilen der genannten Ausmalung des Sitzungssaals in der Audiencia ist die Westwand mit den sehr lebendig bewegten geistlichen Abgeordneten am besten gelungen. Der Autor dieses Stückes war Vicente Requeña aus Cocentaina, ein Schüler des P. Borras, der um 1590 verschiedene Altarwerke für die Kirche S. Miguel de los Reyes schuf und am 28. September 1592 den Auftrag zu dem genannten „brazo eclesiastico“ im Sitzungssaal der Abgeordneten erhielt. Nicht schlecht sind auch die Malereien in den Südost- und Südwestwinkeln, die laut Inschrift Luis Mata 1593 ausgeführt hat. Dieser Mata war bis 1595 Stadtmaler von Valencia, verzichtete aber damals zugunsten von Juan Zariñena auf dieses Amt. Die Figur des Pförtners, die auf seinem Teil dargestellt ist und für gewöhnlich als das Porträt Zariñenas gilt, ist das Porträt des wirklichen portero mit Namen Navarro. Mäßig sind die Porträts der Vertreter der königlichen Städte von Vicente Mestre.

Die meisten Porträts von allen, die Vertreter des Heeres, über vierzig an der Zahl, hat ein höchst langweiliger italienischer Bildnismaler Francisco Pozo ausgeführt, von dem auch die „Gerechtigkeit“ auf der Südwand stammt. Seine Arbeit hat überdies durch eigene Übermalungen — die alten Abgeordneten wollten jünger, die jungen älter und alle weniger italienisch aussehen! — wie durch spätere Restaurierungen stark gelitten.

Im Anschluß an dieses so umfangreiche Porträtwerk sei einer höchst eigenartigen, noch immer rätselhaften Malerei gedacht, die man im kleinen Museum zu Tarragona sieht (eine gute moderne Kopie im Museum zu Barcelona). Dargestellt ist — in mittelgroßen Figuren — eine Prozession. Die Köpfe sind durchweg höchst ausdrucksvoll, der koloristische Geschmack des Autors sehr bemerkenswert.

2. ANDALUSIEN.

Die andalusische Malerei des reifen 16. Jahrhunderts ist noch bedeutend weniger selbständig als die von Großaragon. Sie wird charakterisiert einerseits durch einen stark niederländischen Einschlag, andererseits durch die überaus starke Anlehnung an die klassische Kunst von Florenz und Rom.

Hauptzentrum ist nach wie vor Sevilla. Hier bestand schon seit langem eine starke niederländische und deutsche Kolonie, die seit der Entdeckung Amerikas immer mehr an Mitgliedern zunahm. Die meisten waren natürlich Kaufleute, zu ihnen gesellten sich aber namhafte Bildhauer und Maler. Unter diesen sind

Ferdinand Sturm, Franz Frutet und Peter Kempeneer an erster Stelle zu nennen. Dieses Triumvirat beherrschte in den vierziger und fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts das ganze andalusische Kunstleben, denn die Tätigkeit dieser Meister beschränkte sich nicht auf Sevilla allein, sondern dehnte sich auch auf das Gebiet von Córdoba und Sanlúcar aus. In einer großen Anzahl andalusischer Landstädtchen und Dörfer kann man noch heute ihre Schöpfungen studieren. Wir sagen: studieren und nicht bewundern, denn zur Bewunderung reißen nur wenige Arbeiten dieser trockenen, italienisierenden Flamen fort — eigentlich nur zwei Werke des Kempeneer. Diese niederländischen Künstler fühlten sich in Andalusien äußerst wohl, sie nahmen nicht nur in ihrer Kunst, sondern auch äußerlich vieles von spanischem Wesen an, hispanisierten ihre Namen — Fernando desturmes und Pedro Campaña unterschreiben sie ihre Kontrakte — und wenn



Abb. 109.
Ferdinand Sturm: Die Heiligen Katharina und Barbara. Sevilla, Kathedrale.

sie nicht bis an ihr Lebensende in Spanien bleiben, so packt sie, wie später Campaña, immer wieder die Sehnsucht nach dem sonnigen und frohen Andalusien.

Ferdinand Sturm aus Ziricksee ist von 1539—1557 als Sevillaner Bürger nachweisbar. Er erfreute sich als Mensch großer Beliebtheit, stand in besonders engen Beziehungen zu der Malerfamilie Zamora, arbeitete für Kirchen von Sanlúcar, Arcos de la Frontera und Osuna im Auftrag vornehmer Kunstfreunde, vor allem jedoch für Sevillaner Kirchen. Verschollen sind leider die großen Altarwerke, die er für die Bartholomäushospitalkirche 1551 und für die Kirche des Spitals zu den hln. drei Königen 1554 gemalt hat. In seinen erhaltenen Arbeiten, den großen Tafeln des Hochaltars von S. Pedro zu Arcos de la Frontera (1539—1542), mit Szenen aus dem Marienleben und der Passion, denen des 1547 für den Grafen von Ureña, späteren Herzog von Osuna ausgeführten Retablo in der Schloßkapelle zu Osuna mit den Kirchenvätern, Verkündigung, Geburt und Anbetung der Könige, die Concepcion vom Jahre 1555 in der Grabkapelle

der Osuna in der Colegiata von Osuna, vor allem aber in seinem Hauptwerk, dem großen Altar in der Evangelistenkapelle der Sevillaner Kathedrale, vollendet am 15. Mai 1555, zeigt sich uns Sturm als ein naher Verwandter des



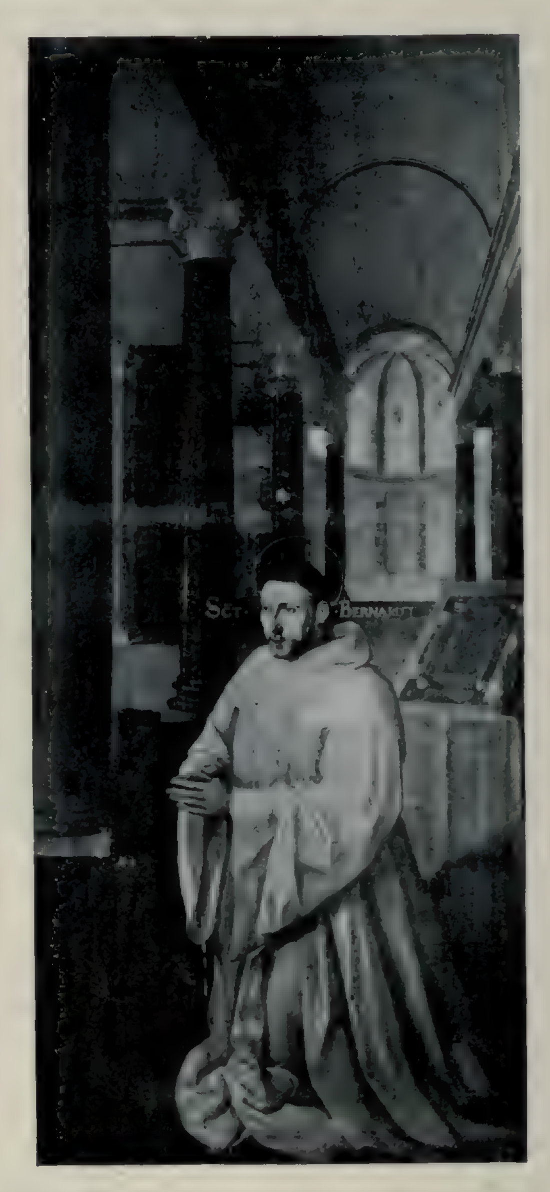


Abb. 110.
Frans Frutet: Virgen de la Leche von dem hl. Bernhard verehrt. Sevilla, Museum.

Marten van Heemskerk, nur daß er nicht ganz so wild und manieriert wirkt. Die Evangelisten des letztgenannten Altars sind mit einigen Abweichungen nach den Stichen des Agostino Veneziano geschaffen (d. h. wohl mit Benutzung der Nachstiche von Aldegrever). Die „Auferstehung Christi“ gemahnt am stärksten

an Heemskerk. Am reifsten wirkt die „Gregormesse“ sowie die drei Predellentafeln, deren Kolorit äußerst kräftig ist. (Johannes der Täufer und hl. Hieronymus — die Heiligen Justa und Rufina mit der Giralda in ihrer alten Form — Katharina und Barbara, Abb. 109). Sturms Frauenköpfe — denen Heemskerks verwandt aber edler — zeigen stets sehr längliches Oval, kräftiges, spitzes Kinn, schmale Nase und kleinen Mund.

Aus Sturms Kreis stammt das interessante Retablo in der Colegiata von Osuna mit dem „hl. Abendmahl“ als Mitteltafel (vielleicht ein Jugendwerk?).

Auf gleicher künstlerischer Stufe wie Sturm steht Franz Frutet, von dessen äußerem Lebensgang wir so gut wie nichts wissen, durch sein 1548 für das Hospital de la Bubas geschaffenes jetzt im Sevillaner Museum befindliche großes Triptychon jedoch als künstlerische Persönlichkeit klar zu erkennen ist. Man sieht eine Kreuzigung, links die Kreuztragung bzw. eine das Kind stillende Madonna, rechts die Kreuzabnahme bzw. den hl. Bernhard. Raffaels Einfluß ist hier sehr stark zu verspüren, einige Figuren sind dem „Spasimo“ und dem „Burgbrand“ direkt entnommen. Die Farben sind meist kräftig, meist ungebrochen. Die großen Szenen wirken etwas bunt. Die Köpfe sind sehr voll gebildet, auffallend die großen, breiten Ohren. Am besten gelungen erscheint die „Virgen de la leche“ in grünem Kleid, brennend rotem Mantel und weißem Schleier mit einem sehr hübschen Früchtestilleben im Vordergrund (Abb. 110). Durch dieses umfangreiche Werk ist auch die große Golgathatafel mit Maria und Johannes am gleichen Platz als eine Arbeit Frutets gesichert. Der Cruzifixus selbst fehlt, die Tafel diente offenbar als Grund für eine Skulptur. Verschollen ist die „Grablegung“, die der Künstler um 1546 für das Kloster Sa. Maria de Gracia ausgeführt hat.

PEDRO DE CAMPAÑA.

Sturm wie Frutet werden aber weit übertroffen durch den Brüsseler Peter de Kempeneer, genannt Pedro de Campaña, der einen ganz außerordentlichen Einfluß auf die andalusische Malerei jener Zeit ausgeübt hat.

Der 1503 zu Brüssel geborene, einer angesehenen, weitverzweigten Künstlerfamilie entstammende Meister verließ früh die Heimat. Er hielt sich zunächst längere Zeit in Italien auf (Bologna 1529, später vor allem in Rom) und ist seit 1537 in Sevilla nachweisbar. Er scheint bald darauf wieder diese Stadt verlassen und die nächsten Jahre seine Tätigkeit in Córdoba, Carmona und Ecija entfaltet zu haben. Seit 1547 wohnte er wieder in Sevilla, das er verstimmt durch den Neid und die Mißgunst seiner Kollegen Ende 1562 verließ, um in die Heimat zurückzukehren. Dort ward er mit Ämtern und Ehren überhäuft, von der Stadt Brüssel zum Chef der Teppichmanufaktur und vom Herzog von Alba zu seinem Oberingenieur ernannt. Als er 1580 starb, stellte man im Rathaus sein Bild auf, das er nach seiner Rückkehr gemalt hatte. Dies ist leider ebenso verschollen wie verschiedene Arbeiten, die er in Spanien ausgeführt hat, so vor allem die Malerei der großen Orgeltüren der Sevillaner Kathedrale, eine „Verkündigung“ und eine „Beschneidung Christi“ in S. Pablo, eine „Kreuzigung“, ein Altarwerk mit einer „Beweinung Christi“ und Stifterporträts für die Kapelle des Diego de Herrera in Regina Angelorum (1561) sowie eine größere Anzahl Porträts.

Bei den andalusischen Aristokraten erfreute sich Campaña größter Beliebtheit. Man rühmte ihm als Mensch seine Güte, Wahrheitsliebe, Schlagfertigkeit und Tapfer-

keit nach. Er galt nicht nur als bedeutender Maler, sondern für einen tüchtigen Architekten, Mathematiker, Astronom und Bildhauer. Seine anatomischen Tonmodelle, die er bei seiner Heimkehr zurückließ, wurden noch lange in Sevillaner



Abb. 111.
Pedro de Campaña: Kreuzabnahme Christi. Montpellier, Museum.

Künstlerateliers benutzt. Höchst charakteristisch für Campañas Kunst ist die Tatsache, daß gerade der berühmte Bildhauer Gregorio Hernandez des Meisters Schöpfungen eifrig nachzeichnete. Die edle Plastik seiner Gestalten bewunderte man von jeher am meisten in seinen Werken.

Campañas ältestes in Spanien erhaltenes Werk scheinen die (beide stark übermalten) Tafeln in einer Kapelle am Chor der Kathedrale von Córdoba zu sein, mit einer Madonna, Geburt Christi, Golgatha und den Heiligen Peter und Paul, Johannes d. T. und Lorenz. Die Figuren mit den klassischen Gesten sind von kräftiger Plastik. Die Hintergrundslandschaft weist stets die für Campaña charakteristischen Ruinen mit Arkaden auf. Etwas später entstanden ist das Altarwerk der Concepcionskapelle ebenda. Bei dem stark restaurierten großen Retablo der dortigen Taufkapelle scheint der Künstler von einem Gehilfen unter stützt worden zu sein. Den Tafeln dieses Retablo sehr nahe stehen die des Altarwerkes in der 1540 von dem 1545 verstorbenen Canonicus Leon gegründeten Nikolauskapelle, die fraglos aus Campañas Kreis, wenn nicht von ihm selbst herrühren. Man spürt hier einen stark dramatischen und monumentalen Zug, vor allem in dem „Engelskampf" und in der „Kreuzigung". Wie bei dem Retablo in der Taufkapelle herrschen auch hier blau und gelb unter den Farben vor. Das reifste, sicher ganz eigenhändigste Werk Campañas in der Cordobeser Kathedrale ist unstreitig das Retablo der Capilla de la Coronacion de la Virgen, das nicht später als 1558 entstanden sein dürfte. Der „Gottvater" an der Altarkrönung zeigt ganz den gleichen Typ wie die Gestalt am Retablo der Taufkapelle. Am besten gelungen sind hier dem Künstler die monumentalen, von einem hohen Pathos erfüllten Gestalten des Evangelisten Johannes und der heiligen Katharina.

In der Kirche Sa. Maria in Carmona arbeitete der Meister wohl noch vor 1547 den Bartholomäusaltar auf der Epistelseite. Der hl. Bartholomäus mit seinem Attribut erinnert an Typen Sturms und bei der „Schindung des Heiligen" bemerkt man den von Campaña ebenso häufig wie von den anderen romanisierenden Niederländern gern verwerteten, stark verkürzten, aufwärts gewendeten Kopf. Sehr reizvoll ist die im Sonnenschein erglänzende Landschaft auf der „Himmelfahrt Mariä". Alle Tafeln sind sehr kräftig im Kolorit und machtvoll in der Zeichnung.

Aus der gleichen Zeit stammt das reiche Altarwerk im linken Querschiff von Santiago zu Ecija. Die Tafeln beweisen des Künstlers Vornehmheit in Auffassung wie in Formengebung. Besonders sei auf die sehr edle „Heimsuchung", die holdselige „Virgen de la Antigua" und die „Himmelfahrt Mariä" hingewiesen, die der von Carmona nahe verwandt ist.

Der ebengenannten „Heimsuchung" nun steht die lebensgroße Darstellung des gleichen Gegenstandes in der Pfarrkirche von Rota sehr nahe. Sie wie ihr Gegenstück, ein „hl. Rochus", sind Reste eines großen Altarwerkes, den die Kirche von Rota wohl einst aus einer Sevillaner Klosterkirche erworben hatte. Die Karnation ist ziemlich kühl, das Kolorit im übrigen ziemlich tief. (Drei weitere, kleinere Gemälde am gleichen Ort mit einem „Ölberg", „Entkleidung Christi", und „büßenden Hieronymus" sind Arbeiten eines mäßigen Campañaschülers.)

Campañas Hauptwerke aber birgt nach wie vor Sevilla. Seine früheste dortige Arbeit ist die große Tafel mit den heiligen Einsiedlern Paulus und Antonius in der Taufkapelle von S. Isidoro, eine überaus realistische, echt niederländische Arbeit. Etwa aus der gleichen Zeit stammt der „hl. Georg zu Pferd" und die etwas ausdruckslose, farbig kühle Darstellung des „Cruzifixus mit Maria und Johannes" in S. Juan de la Palma. Etwas später ist der übermalte „Christus an der Martersäule mit dem reuigen Petrus" in der Sakramentskapelle von Sa. Catalina entstanden, ziemlich hart in der Zeichnung. Am besten sind die

Porträts des Stifterpaares in der linken Ecke gelungen. Leider sehr verdorben ist das Altarwerk, das Campaña für D. Pedro de Santiago Ferriol in S. Pedro geschaffen hat mit einer „Virgen de la Paz“ als Mittelbild.

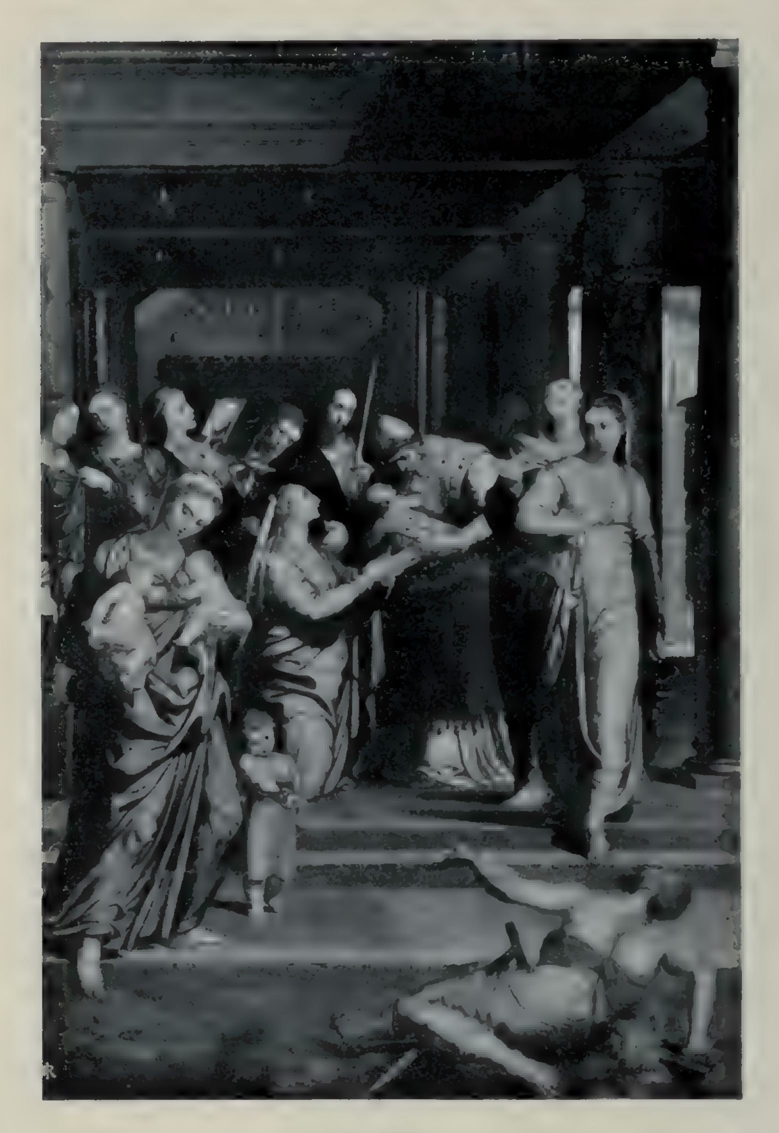


Abb. 112.
Pedro de Campaña: Die Darstellung im Tempel.
Sevilla, Kathedrale.

Alle diese Arbeiten werden weit übertroffen durch die „Kreuzabnahme“, die Campaña 1547—1548 für die Kapelle der Familie Jaen in Sa. Cruz gemalt hat und heute seine Hauptzierde der Sacristia mayor der Sevillaner Kathedrale bildet. (Verschollen ist leider die lebensgroße Darstellung des D. Fernando de Jaen vor dem Kruzifixus betend, die der Meister für den gleichen Ort ausgeführt

hatte.) Dieses Werk ist eine Variante des Gemäldes, das Campaña für die Grabkapelle des Luis Ferrandez in Sa. Maria de Gracia vor Juli 1547 vollendet hat und sich heute im Musée Fabre zu Montpellier befindet. Dieses Bild (Abb. 111) besitzt noch nicht die Geschlossenheit und Monumentalität des Sevillaner Bildes, dagegen wirkt es im ganzen viel spanischer. Der künstlich herabschwebende Christus ist eine fast grausige, unheimliche Erscheinung, die in ihrer Art in gewisser Weise an Morales erinnert, ebenso wie die Gestalt des Johannes. Auf dem Sevillaner Bild hat der Künstler vieles gemildert und vereinfacht, ohne damit dem Eindruck der Größe geschadet zu haben; auch der metallische Glanz des Kolorits ist weniger stark betont und die ganze Beleuchtung etwas weniger



Abb. 113.
Pedro de Campaña: Die Frauen der Familie Caballero.
Sevilla, Kathedrale.

scharf. Blaugrüne und rote Töne wiegen vor. Die Komposition lehnt sich etwas an den Stich Marc Antons (Bartsch 32) an, doch ist bei Campaña alles viel tiefer gefühlt. Die Erschütterung der heiligen Frauen, der tote, langsam sich herabsenkende Christus, der die Ruhe und den Frieden zu bringen scheint mit der weiten Landschaft im Hintergrund hat auf Campañas Zeitgenossen einen tiefen Eindruck ausgeübt. Wie gut der Künstler hier den Ton spanischer Devotion getroffen hat, geht am klarsten daraus hervor, daß nicht nur der Meister diese Schöpfung in großen und kleineren Varianten (Sanlúcar. Na. Señora de la O) wiederholen mußte, und daß andere Künstler sie imitierten, sondern daß kein geringerer als Murillo vor dem Gemälde in Sa. Cruz am liebsten seine Andacht verrichtete, dort die Stimmung zu seinen religiösen Werken gewann und seine Grabstätte diesem Bild gegenüber gewählt hat.

Nicht weniger bedeutend als die „Kreuzabnahme" ist das Retablo del Mariscal, das Campaña 1555 zusammen mit Antonio de Alfian für die Kapelle des früheren Generalauditors von Cuba, D. Diego de Caballero in der Sevillaner Kathedrale ausgeführt hat. In der Mitteltafel, der „Darstellung im Tempel" (la Purificacion Abb. 112), hat Campaña wirklich das getan, was Pacheco als das Hauptverdienst des Künstlers feiert: er ließ hier den Sevillanern „das Licht der großen Leuchten des Weltkreises, Raffael und Michelangelo, erstrahlen". Vor allem atmen die Frauengestalten wahrhaft raffaelische Schönheit. Jede Figur ist liebevoll studiert, die vornehmsten und wirkungsvollsten Renaissancemotive sind mit Geschick verwertet, aber die Komposition als Ganzes wirkt, soviel Mühe der Künstler - der hier einen sehr tiefen Raum wiedergeben wollte — auch darauf verwandt hat, doch nicht ganz gelungen. Der Vordergrund wirkt zu leer, und im Mittel- und Hindergrund drängen sich die Figuren zu stark, vor allem aber kommt die Gestalt Marias nicht in genügender Weise zur Geltung. Es fehlt so diesem kostbaren Stück wie manchem anderen Werk Campañas doch die letzte Harmonie, weil eben die Komposition zu wenig straff gefügt ist. Bei all der großen Erfindungsgabe, dem hohen Schönheitssinn, der sorgfältigen Durchbildung der Gestalten und der kraftvollen Behandlung des Helldunkels hat Campaña infolge dieses eines Mangels seine hehren Vorbilder nicht ganz erreicht, deren Kunst er sonst in so seltener Weise nachfühlte, ohne davon sklavisch abhängig zu werden.

Hingewiesen sei noch bei der Purificacion auf das Lichtproblem, dem der Künstler in der Hintergrundspartie nachgegangen ist: der Blick aus der schattigen, dunklen Halle auf einen lichtüberfluteten Platz. Ein echt sevillanisches Motiv, das später Ruelas und Zurbaran mit noch größerem Erfolg behandelt und gelöst haben.

Künstlerisch fast noch höher stehen die Stifterbildnisse der Predella, den Marschall, seinen Bruder und seinen Sohn sowie die Gattinnen und Töchter der beiden darstellend. Es sind überaus lebendige Schöpfungen von eindringlicher Charakteristik und überaus plastischer, monumentaler Wirkung. Die anderen, kleineren Tafeln (S. Domingo, Franziskusstigmatisation, Santiago, Kaselverleihung an den hl. Ildefons, Disputation im Tempel, Kreuzigung und Auferstehung) sind vielleicht von Campaña entworfen, ausgeführt aber hat sie jedenfalls Antonio de Alfian, ein aus Triana gebürtiger, seit 1542 als Meister nachweisbarer Künstler, der noch 1587 mit Hilfe seines Sohnes einen verloren gegangenen „hl. Georg" für einen Altar in Sa. Magdalena gemalt hat. Er galt vor der Rückkehr des Vargas nach Sevilla für den besten Freskomaler in Andalusien. Die Zuschreibung des „hl. Sebastian" über der Eingangstür an der Ost-Evangelienseite der Kathedrale an Alfian ist sehr zweifelhaft. Da er sich bei dem Retablo del Mariscal als intelligenter Mitarbeiter Campañas entpuppt, darf man annehmen, daß er den vlämischen Meister auch bei anderer Gelegenheit unterstützt und selbständig verschiedene Werke in dessen Stil ausgeführt hat. Zu diesen Arbeiten möchten wir vermutungsweise das interessante Triptychon vom Jahre 1564 mit einer schmerzensreichen Maria und Stifterfamilie im Pariser Kunsthandel, das Altarwerk auf der Epistelseite von S. Pedro in Sevilla mit „Christus am Kreuz" als Hauptdarstellung, vor allem aber das Retablo der Taufkapelle in Sa. Ana zu Triana mit der „Franziskusstigmatisation" in der Mitte.

Vielleicht war Alfian auch bei dem letzten großen Werk beteiligt, das Campaña in Sevilla geschaffen hat, dem 1561—1562 entstandenen Retablo Mayor

der ebengenannten Pfarrkirche von Triana. Die 15 Tafeln mit dem Marienleben, dem hl. Georg und der Caritas Romana und Christiana sind sehr ungleich gearbeitet. Viele Szenen wirken in der Komposition wenig geschlossen, die Gestalten sind steif und in der Proportionierung mangelhaft. Ganz sicher von des Meisters Hand stammen die beiden Caritasbilder, die mit ihrer Formenschönheit, in ihrer edlen Plastik zu den vollendetsten Schöpfungen des Künstlers gehören.

An den Wänden der gleichen Kirche sieht man noch verschiedene, nicht übermäßig bedeutende, kleinere Altarwerke aus Campañas Schule. Des Meisters Einfluß zeigt dann noch im starkem Maß die „Caritas" und „Beweinung Christi" im Museum von Cadiz. Vielleicht stammt das eine oder das andere dieser Bilder von Campañas Sohn Juan, der nach des Vaters Abreise nach der Heimat blieb und als angesehener Bürger dort noch zu Ende des Jahrhunderts nachweisbar ist. Als Künstler scheint er keine übermäßig hervorragende Rolle gespielt zu haben, ebenso wenig wie sein Sohn Pedro de Campaña d. j., der in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts in Sevilla tätig war.

Als ein Schüler des großen Campaña ist wohl auch der einer weitverzweigten Sevillaner Künstlerfamilie entstammende Miguel de Esquivel anzusehen, von dem man in der Contaduría der Sevillaner Kathedrale das große, künstlerisch nicht gerade sehr bedeutende, signierte Bild mit den Heiligen Justa und Rufina sieht.

Neben den Vlamen wirkten dann abgesehen von deren spanischen Schülern, die wir eben kennen lernten, natürlich auch einige sehr tüchtige, talentvolle einheimische Meister. Wir betonen talentvolle, nicht etwa geniale Künstler, denn Vargas, Marmolejo, Cespedes und Pacheco, um nur die Hauptvertreter dieser Romanisten hier herauszugreifen, waren hochgebildete, literarisch sehr beschlagene und interessierte Leute, die Raffael und Michelangelo verehrten und mit ihren schwachen Kräften nachzuahmen suchten, waren sorgfältig arbeitende Akademiker, aber keine himmelstürmenden Genies. So sehr sie auch von ihren Zeitgenossen gerühmt wurden, an künstlerischer Bedeutung reicht keiner an Campaña heran. Daß sie teilweise unmittelbar von Campaña abhängig sind, lehren sowohl ihre Werke wie ihr eigenes Bekenntnis, z. B. das Pachecos.

LUIS DE VARGAS.

Weit mehr als ihre valencianischen und kastilischen Kollegen haben die andalusischen Künstler in ausgiebigster Weise von fremden Vorbildern Gebrauch gemacht, für ihre Schöpfungen berühmte italienische Originale oder nach diesen angefertigte Stiche als Grundlagen benutzt. Es sei jedoch betont, daß sie, vor allem die Sevillaner Meister, dank der malerischen Tradition die Farbe in diesen klassizistischen Werken doch nicht ganz so vernachlässigt haben, wie man noch immer vielfach annimmt. Einen Beweis dafür findet man gleich in den Predellenbildchen des frühesten Werkes, das uns von dem ältesten Künstler dieser Gruppe, Luis de Vargas bekannt ist, vor allem die „Anbetung der Könige", dem Mittelteil der Predella des Altar de la Natividad in der Kathedrale, den Vargas 1555 für den Domgeistlichen Francisco de Baena ausgeführt hat. Die Komposition des Hauptbildes (Abb. 114) ist nicht ganz befriedigend, sie wirkt vor allem zu überfüllt. Die Zeichnung ist dazu jedoch von großer Schönheit. Die Hirten, echt spanische Gestalten, sind recht frisch beobachtet. Alle Köpfe sind ausdrucksvoll, von natürlichem Adel, keineswegs idealisiert. Auf den Zusammenhang mit Sebastiano

del Piombo in einigen Typen und dem tiefbraunen Ton der Schatten haben schon ältere Schriftsteller verwiesen. An Sebastiano und seine Heimat Venedig erinnern noch mehr die Predellenbildchen, vor allem die „Anbetung der Könige“



Abb. 114.
Luis de Vargas: Die Anbetung der Hirten.
Sevilla, Kathedrale.

mit der reichen, tieftonigen Landschaft. Die Seitenteile dieses Altarwerks stellen die vier Evangelisten dar, in der Komposition recht originell erdacht.

Von weit geringerer Eigenart ist das als das Hauptwerk des Meisters gefeierte Altarwerk mit der „Madonna, den Gerechten des alten Testaments im Limbus erscheinend“, bekannt unter dem Namen „La Gamba“ („das Bein“, weil man

das eine Bein Adams besonders gut gezeichnet fand); voll signiert und 1561 datiert im rechten Arm des Querschiffes der Sevillaner Kathedrale (Altar de la Concepcion). Für diese Arbeit benutzte Vargas offenbar als Vorlage einen Stich von Philippe Thomassins nach einer Komposition Vasaris. Die Gestalt der Eva, die vom Künstler delikater behandelt worden ist als von Vasari, zeigt den starken Einfluß der bekannten Niobefigur, die ja damals von Malern viel benutzt und umgebildet wurde. (Bemerkt sei, daß Adam ursprünglich nackt war und erst später die ihn versittlichenden rosa Bockfellchen erhalten hat.) Interessanter



Abb. 115.
Luis de Vargas: Der Chantre Juan de Medina.
Sevilla, Kathedrale.

als die mittlere Predellentafel mit den Halbfiguren der Heiligen, die sich als Autoren und Verteidiger des Dogmas der Immaculada Concepcion ausgezeichnet haben, die Apostel Peter und Paul und die musizierenden Engel auf der Innenseite des Arkadenbogens, ist das ganz vortreffliche, lebensvolle Bildnis des Stifters, des Chantre Juan de Medina, am Sockel (Abb. 114).

Das späteste der erhaltenen Tafelbilder des Vargas ist die signierte „Beweinung Christi“ auf der Evangelienseite von Sa. Maria la Blanca in Sevilla, nach der verloren gegangenen Aufschrift auf dem alten Rahmen 1564 gemalt. Die Tafel hat durch Restaurierung gelitten, vielleicht rührt manches Unangenehme, das ihr anhaftet, daher. Denn überaus sympathisch kann man diese Schöpfung nicht nennen. Es wirkt alles wie versteinert, fast ans grauenhafte grenzend.

Eigenartig ist die licht aus dem Dunkel des Hintergrunds auftauchende Erscheinung des Reiters bei dem leeren Kreuz.

Verschollen ist leider das Porträt der Juana Cortes, Herzogin von Alcalá. Zweifelhaft ist das angeblich (nach der späteren Inschrift) 1541 gemalte Bildnis des Geistlichen Fernando de Contreras in der Sevillaner Kathedrale (Sacristia de los Calices).

So gut wie nichts ist von den Fresken des Vargas enthalten: Verschollen ist die nach Pacheco 1555 gemalte „Rosenkranzmadonna“ in S. Pablo. Vollständig übermalt ist die überlebensgroße 1561 entstandene „Kreuztragung“ an der nördlichen Außenseite des Patio de Naranjos der Kathedrale, und kaum noch in den Umrissen erkennbar sind die Gestalten an der Giralda, die Vargas kurz vor seinem Tod vollendet hat, Apostel, Evangelisten, Kirchenväter und Schutzpatrone Sevillas. Ganz zerstört ist das große „jüngste Gericht“, das einst das Gebäude des Hospitals der Misericordia-Bruderschaft zu Sevilla geschmückt hatte. Einer alten Kopie nach zu urteilen, hat der Künstler wie so viele seiner Kollegen für diese Schöpfung das grandiose Fresko Michelangelos als Vorbild benutzt, auch scheint er sich für verschiedene Gestalten die Lunettenbilder der Sistina gut angeschaut haben. In Italien ist der Meister längere Zeit gewesen.

Luis war 1502 in Sevilla als Sohn des unbedeutenden Malers Juan de Vargas zur Welt gekommen. Den ersten Malunterricht genoß er bei einem gewissen Diego de la Barrera, ging dann — nach Pacheco — 21jährig nach Rom, um dort 28 Jahre zu bleiben, nach Palomino weilte er sieben Jahre dort, kehrte aber, als er bei seiner Rückkunft die trefflichen Arbeiten Campañas sah, nochmals zurück und studierte weitere zwei Jahre in Rom. Bezweifeln möchten wir, daß der Meister schon 1502 geboren ist, er auch die besprochene Hirtenanbetung — die 1555 aufgestellt wurde, vielleicht einige Jahre früher gemalt hat, so ist dieses Werk, worauf er sich als Lernender bezeichnet (Tunc discebam), sicher nicht vor 1540 entstanden. Jedenfalls weilte Vargas 1550 wieder in Sevilla, wo er als freier Meister einen Jungen in die Lehre nahm. 1568 ist er in der Heimat gestorben.

Die übertriebene Hochschätzung, die dem Künstler zu seinen Lebzeiten entgegengebracht wurde, hat noch lange nach seinem Tod angehalten. Aber diesem „Licht der Malerei“, wie man ihn nannte, ist dieser Ruhm von wenig Vorteil gewesen. Wohl kann man es verstehen, wenn sich die Sevillaner freuten, daß einer der ihren die Sprache der großen Italiener ebenso meisterte wie Campaña. Allein reicht die Kunst des frommen, fleißigen Vargas doch nicht ganz an die des Vlamen hin bei allem Adel des Ausdrucks und in der Zeichnung. Und dann hat man das Gefühl, daß der Künstler durch seine Landsleute noch mehr zu einem kalten Romanismus mit entlehnten, überfüllten Kompositionen und hohlen Phrasen gedrängt wurde, als er ohnehin schon dazu neigte. Jener „Hirtenanbetungsaltar“ ließ eigentlich noch ganz andere Entwicklungsmöglichkeiten zu, und es bleibt bedauerlich, daß Vargas nicht den natürlicheren Weg weitergeschritten ist.

Von Federzeichnungen des Künstlers besitzen wir einen „hl. Sebastian“ in der Madrider Nationalbibliothek und Studien zu Dromedarköpfen in der Sammlung Jovellanos zu Gijon.

Aus seinem Kreis stammen die Retablofragmente im Museum zu Sevilla und die große „Anbetung der Könige mit knieenden Stiftern“ im Bowesmuseum zu Barnard Castle. Hier muß auch jener Anton Perez genannt werden, der die

Tafeln des Altarwerks gemalt hat, die seit einiger Zeit an der Westwand der Santiagokapelle der Sevillaner Kathedrale ihre Aufstellung gefunden haben. Es gibt mehrere Künstler dieses Namens im 16. Jahrhundert in Sevilla, so daß es schwer ist zu sagen, von welchem jene Tafeln stammen. Wir glauben, daß das Altarwerk identisch ist mit dem, daß 1574 für die Sakristei der Capilla de la Virgen de la Antigua gemacht wurde; es sind im ganzen 14 Tafeln mit Szenen aus dem Leben und Leiden Christi durchsetzt mit Allegorien. Die großen, schlanken Gestalten sind meist blond und zeigen entweder ganz kleine oder auffallend große Ohren. Die Gewänder weisen changierende Farben auf: gelbrot, rotgrün und gelbgrün.

Neben Vargas wirkte sein Gesinnungsgenosse Pedro de Villegas Marmolejo, der einer weitverzweigten und angesehenen Sevillaner Familie entstammte. Das Wesen dieses angeblich 1520 geborenen, Dezember 1596 in Sevilla gestorbenen Künstlers charakterisiert schon seine enge Freundschaft mit dem berühmten Gelehrten Arias Montano und die Tatsache, daß er neben einer großen Bibliothek lateinischer und italienischer Werke auch eine Antikensammlung besaß. Bei Villegas tritt im Gegensatz zu Vargas die eigene Note sehr stark zurück. Er ist in noch viel stärkerem Maße Klassizist als sein angeblicher Nebenbuhler, trotzdem kann auch er sein spanisches schwermütiges Naturell nicht ganz verleugnen. Es sei aber betont, daß die Vornehmheit seiner Schöpfungen durchaus nicht gesucht wirkt, sondern völlig als der künstlerische Ausdruck eines geistig hochstehenden Menschen, der über alles verfügte, nur nicht über wahres künstlerisches Temperament.

Das hervorragendste Werk, das uns von Villegas Marmolejo erhalten ist, dürfte wohl der Heimsuchungsaltar an der Eingangs-(West)wand der Kathedrale (Evangelienseite) sein, sicherlich seine spanischste Arbeit. Nichts vielleicht charakterisiert diese Schöpfung besser als der Umstand, daß sie in früheren Zeiten von Leuten, die die Signatur übersahen, für eine Arbeit Campañas gehalten wurde. In der Tat erscheint Villegas hier mehr als ein sehr talentvoller Schüler Campañas wie als Rivale des Vargas. Das Hauptbild des Altarwerkes, eine Heimsuchung, ist von schlichter, ausgezeichneter Komposition, meisterlicher Zeichnung und großem Adel im Ausdruck. Neben der interessant komponierten Taufe Christi, dem etwas flüchtig gezeichneten Sebastian, dem vornehmen Rochus und dem hl. Blasius mit dem schönen Städtebild des Hintergrunds, interessieren vor allem die sehr lebensvollen Stifterportäts am Sockel. Von weit geringerer Eigenart ist die wohl später entstandene schwermütige Virgen de los Remedios in S. Vicente. Ein Spätwerk des Künstlers dürfte die „hl. Familie“ sein, die man über der Grabstätte des Villegas in S. Lorenzo erblickt und die offenbar von einem Stich nach einem italienischen Gemälde inspiriert ist. Wie immer ist der Kopf der Madonna recht edel, wenn auch kräftig gebaut, der Mund zwar nicht klein, aber fein geschnitten und das Kinn sehr schmal. Alle Köpfe weisen eine sehr stark entwickelte Stirn auf. 1593 malte der Künstler für Doña Elvira Maria die leider schlecht restaurierte „Verkündigung“ in einer Kapelle auf der Epistelseite von S. Lorenzo. Verschollen ist leider das Retablo, das der Künstler 1580 für die kleine Kapelle bei der Capilla de los Calices der Kathedrale vollendet hat, ebenso wie der für den Kapitelsaal des Stadthauses 1589 gemalte „Cruzifixus“. Dem Kreis des Künstlers gehört die „hl. Familie mit verschiedenen Heiligen“ in einer Kapelle des Umgangs der Kathedrale von Málaga, sowie ein Concepcionsaltar in einer Kapelle am Chor von Santa Maria in Carmona.

Die bedeutendsten jüngeren Romanisten, die zum 17. Jahrhundert überleiten, sind Alonso Vazquez und Francisco Pacheco in Sevilla und Pablo de Cespedes in Cordoba. Zwischen den beiden Gruppen steht gewissermaßen der Portugiese Vasco Pereyra, den wir deshalb hier erwähnen, weil er den größten Teil seines Lebens in Andalusien zugebracht hat. Der Künstler stammt, wie er selbst auf der Signatur seiner Gemälde angibt, aus Evora. Dort kam er um 1535 zur Welt, ist seit 1572 als Sevillaner Bürger nachweisbar und zu Beginn des 17. Jahrhunderts gestorben. Nicht von ihm stammt, wie man bisher allgemein annahm, die „Sebastiansmarter" in Nuestra Señora de la O zu Sanlucar. Sousa Viterbo macht in seiner 1911 erschienen Abhandlung „Noticia de alguns pintores portuguezes" mit Recht darauf aufmerksam, daß der Autor dieses Bildes sich ja Peres nennt (wir lasen: Perea). Damit ist auch die Schwierigkeit des Geburtsortes gelöst, denn dieser Perez nennt sich auf diesem Werk, das er ausdrücklich als Jugendwerk bezeichnet, „gebürtig aus Lissabon" (was man sich bisher natürlich nicht erklären konnte, da ja Pereyra nach seiner eigenen Aussage aus Evora stammte). Auf der „Sebastiansmarter" ist alles mit peinlicher Sorgfalt studiert, aber nicht immer ganz verstanden.

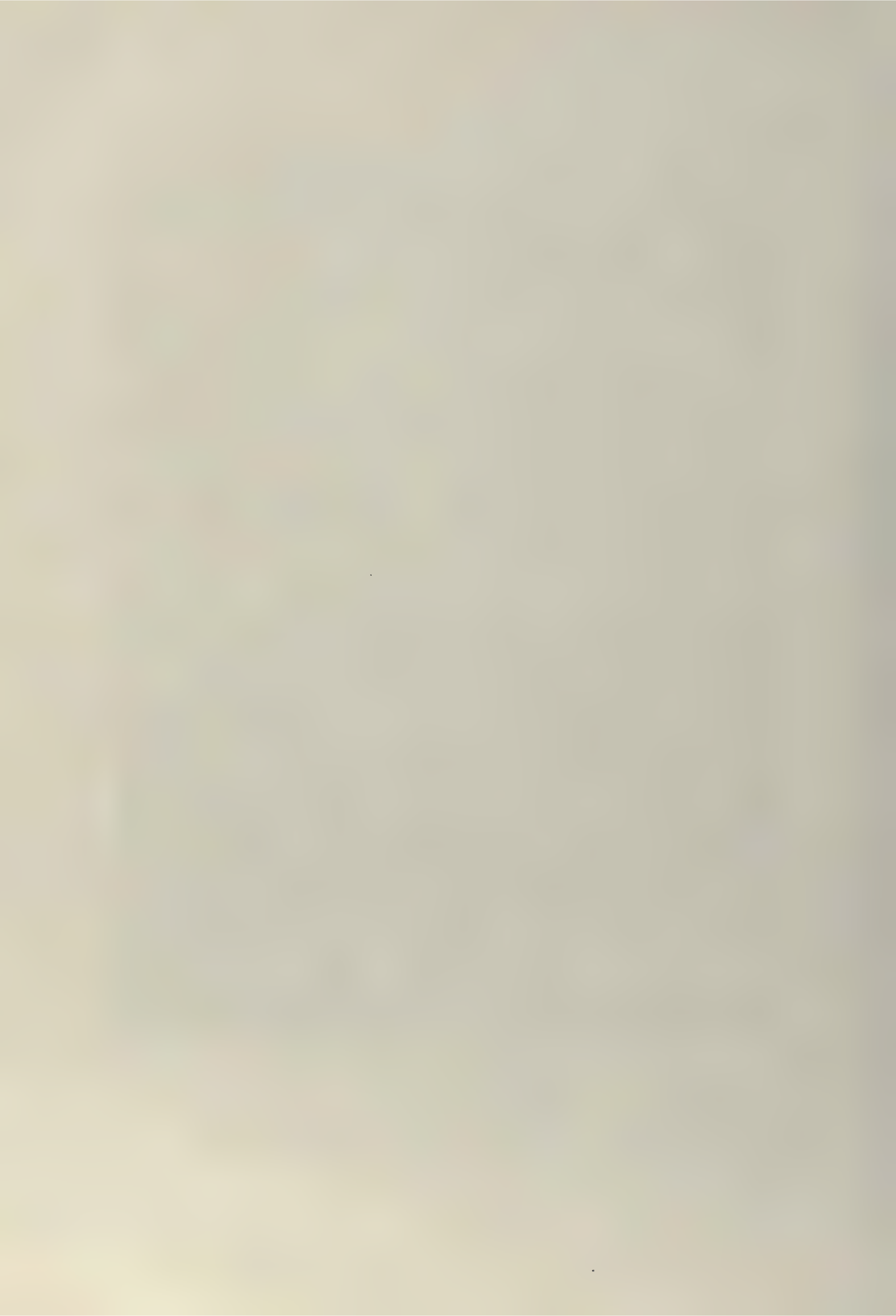
1575 signiert ist das kleine Apostelpaar „Petrus und Paulus" von Pereyra im Nationalmuseum zu Lissabon. Die aus dem Jahr 1571 stammende Verkündigung in San Juan zu Marchena ist von Tizians berühmter Darstellung in S. Salvadore zu Venedig inspiriert und zeigt in der Formengebung viel Ähnlichkeit mit den Arbeiten des Vargas, doch ist hier alles trotz des kräftigen Helldunkels erheblich härter und trockener. Auch bei dem „hl. Onufrius" aus dem Jahre 1583 in der Dresdner Galerie (Abb. 116) wird man vor allem bei den Engelsgestalten wiederum lebhaft an Vargas erinnert. Bemerkt sei noch, daß neben Pereyra und Perese in weiterer portugiesischer Maler in Andalusien wirkte, nämlich Juan Anriquez, der 1640 für ein Retablo für die Hauptkirche in Gibraltar sechs große Tafeln mit einer „Pietà", einer „Andreasmarter", „Gregormesse", „Andreas", „Jakobus Major" und die übrigen 10 Apostel am Sockel darstellt.

PABLO DE CESPEDES.

In Pablo de Cespedes besitzt Córdoba seinen bedeutendsten Künstler des 16. Jahrhunderts. 1538 kam er in Córdoba zur Welt. Er entstammte einer sehr vornehmen Familie, die eigentlich in den Bergen von Burgos ansässig war, einer seiner Vorfahren hatte sich in der Schlacht von Las Navas de Tolosa ausgezeichnet. Der berühmte Kardinal Jimenez hatte eine Cespedes zur Mutter. An der von diesem gegründeten Universität zu Alcalá de Henares, wo damals sein Onkel, der Santiagoritter und königliche Kaplan Pedro Cespedes lebte, setzte Pablo 1556 unter Ambrosio de Morales und Gongorra seine Studien fort. Nach drei Jahren suchte er zur Vollendung seiner künstlerischen Ausbildung Italien auf. Alle Angaben, wonach Cespedes erst 1565 oder gar erst 1572 nach Italien gegangen wäre, sind irrig, denn bereits am 17. Februar 1559 schrieb er aus Rom einen Brief an den ihm befreundeten Toledaner Erzbischof Bartolomé de Carranza, der von dem Großinquisitor Valdes wegen eines Katechismus verfolgt wurde. Cespedes führte seine Sache in Rom, bis der Erzbischof selbst nach Rom kam und verurteilt, dann aber auf dem Totenbett begnadigt wurde. Cespedes lebte wohl von 1559—1566 in Rom, machte dann längere Exkursionen nach



Abb. 116.
Vasco Pereyra: Der hl. Onufrius.
Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.



Florenz und Neapel und kehrte zwischen Sommer 1576 und Frühjahr 1577 über Siena, Florenz, Parma, Modena, Genua nach Spanien zurück.

In Rom schloß er Freundschaft mit den Piemontesen Cesare Arbasia und Federigo Zucarro. Diesen unterstützte er bei seinen Fresken in Sa. Trinità de Monti und Sa. Maria Aracoeli. Übertüncht ist heute sein Puttenfresko (dos niños con un feston), das er über das Grabmal des päpstlichen Generals Marchese di Saluzzo in S. Maria Aracoeli gemalt hatte. Dagegen sind seine Fresken in der fünften Kapelle auf der Epistelseite von S. Trinità de Monti (Gebet, Anbetung der Könige und Beschneidung Christi) noch gut zu studieren. Der in schwarz gekleidete, knieende Mann auf der linken Seite der „Geburt" soll ein Selbstporträt des Malers sein. Die Komposition ist stets lebendig, das Kolorit frisch, im ganzen merkt man, daß Cespedes sich Raffael besonders gut angesehen hat.

Am 7. September 1577 erhielt er eine Pfründe an der Kathedrale seiner Vaterstadt. Er malte u. a. umsonst das verloren gegangene „Velum" des Hochaltars der Kathedrale. Anfang 1583 ging er in Angelegenheiten des Kapitels wiederum nach Rom, von wo er erst im März des übernächsten Jahres zurückkehrte. Zum Dank gab ihm das Kapitel im August des gleichen Jahres längeren Urlaub für einen Aufenthalt in Sevilla. Er blieb dort weit über ein Jahr und führte wohl in dieser Zeit die Fresken mit allegorischen Darstellungen im neuen Kapitelsaal der Sevillaner Kathedrale aus, die 80 Jahre später Murillo restauriert hat.

Im Januar 1587 kehrte er nach Córdoba zurück. Dort malte er eine ganze Anzahl heute verschollener Bilder für den Hochaltar der Jesuitenkirche (Szenen aus dem Leben der hl. Katharina und aus der Passion, Opferung Isaaks, die eherne Schlange, die beiden Johannes). Ferner für den Kreuzgang des Jesuitenkollegs eine „Verkündigung" und einen „Apostelzyklus". Einen „hl. Petrus" malte er für die Kirche, ein „hl. Abendmahl" für das Refektorium des Convento de los Martires, eine „hl. Ursula" für das Klarissinenkloster. Im September 1601 bat ihn das Kapitel, einen Entwurf zu einem neuen Hochaltar zu machen. Pacheco, der diese große Bleistiftstudie 1611 sah, rühmt sie ganz außerordentlich. Ob sie auf die Ausführung des Retablo Mayor einen Einfluß ausgeübt hat, können wir nicht mehr sagen. 1603 weilte Cespedes zum letztenmal bei seinem Freund Pacheco in Sevilla. 1604 machten sich die ersten Anzeigen einer alten Krankheit bemerkbar, am 26. Juli 1608 ist Pablo de Cespedes gestorben.

Der Künstler war, wie alle Romanisten, sehr gelehrt und vielseitig veranlagt. Von seinen Leistungen als Architekt können wir heute nicht mehr reden. Für die Bronzestatue des Sevillaner Erzbischofs D. Rodrigo de Castro, die Giovanni da Bologna für das Grabmal dieses Kirchenfürsten geschaffen hat (heute im Instituto provincial von Monforte), modellierte Cespedes den Kopf nach dem Leben.

Unter den uns erhaltenen Gemälden ist das große „hl. Abendmahl" in einer Kapelle der Cordobeser Kathedrale sein Hauptwerk. Sie beweist, daß er an den Schöpfungen der Venezianer viel Gefallen gefunden hatte. (Die älteren spanischen Schriftsteller wollen bei Cespedes einen starken Einfluß Correggios festgestellt wissen.) Die Auffassung ist vornehm, die Komposition sorgfältig, das ganze läßt aber trotz all der leuchtenden, ungebrochenen Farben kalt. Weit reizvoller sind die kleinen Predellenbildchen des Altars: „Elias — Abraham und Melchisedek — Simson. Das hl. Abendmahl, das im Sevillaner Museum auf Cespedes' Namen geht, stammt nicht von ihm, ja es scheint fraglich, ob es

überhaupt einen eingeborenen Spanier zum Autor hat und nicht eher einen der damals in Sevilla lebenden Vlamen (Sturm?). Es ist ein höchst manieriertes, unruhiges Gemälde, das einen starken Einfluß Michelangelos verrät.

Die Kathedrale von Córdoba besitzt von Cespedes noch eine großzügige Darstellung des „Abschieds Christi von Maria", die Madrider Akademie eine „Himmelfahrt". Die allegorischen Gestalten im Sevillaner Domkapitelsaal sind nicht schlecht in den Raum komponiert, wirken aber überaus trocken und langweilig. Wie stets sollen ihre gesuchten Gesten viel ausdrücken, sagen aber in Wirklichkeit gar nichts.

Dauernden, wohlverdienten Ruhm hat sich Cespedes nur auf dem Gebiet der Poesie errungen. Sein Lehrgedicht über die Malerei, leider nur als Fragment erhalten (im vierten Band von Bermudez' Künstlerlexikon mit anderen literarischen Arbeiten des Meisters abgedruckt), ist anerkanntermaßen das beste didaktische Gedicht in spanischer Sprache. Von sonstigen Schriften des Cespedes seien seine Untersuchungen über den Tempel Salomos, über die Säulenordnungen, über Perspektive, über die Kathedrale von Córdoba und sein wegen des künstlerbiographischen Materials wichtigen „Discurso de la comparacion de la antigua y moderna pintura", 1604 in Briefform an Pedro de Valencia gerichtet, erwähnt.

Cesare de Arbasia war 1577 mit Cespedes nach Córdoba gekommen. Er arbeitete auch in Málaga, kehrte jedoch 1583 wegen Geldschwierigkeiten wieder nach Córdoba zurück. Er erhielt im August 1583 den Auftrag zur Ausmalung der neuen Sagrario der Cordobeser Kathedrale: Die Decke schmückte er mit Engelsgestalten, an den Wänden stellte er die heiligen Märtyrer von Córdoba dar.

Als einer der besten Schüler des Cespedes galt Antonio Mohedano, von dem uns jedoch leider kein einziges authentisches Werk erhalten ist. 1561 kam er in Antequera zur Welt, gestorben ist er 1625 in Lucena. Er soll einer der besten spanischen Freskomaler seiner Zeit gewesen sein, die Technik habe er bei Arbasia gelernt. Gerühmt wird seine Sorgfalt, aber nach allen weiteren lobenden Besprechungen seiner Art muß man annehmen, daß er vielleicht noch langweiligere Bilder gemalt hat als Cespedes. Besonders hervorgehoben wird (von Pacheco) seine Geschicklichkeit in der Wiedergabe von Früchten. Natürlich dichtete Mohedano ebenso wie seine übrigen Kollegen, zwei philosophische Sonette hat Pedro Espinosa in seiner 1605 erschienenen Antologie „Flores de poetas ilustres de España" (S. 60 und 92) aufgenommen. Espinosa selbst besang seinen Freund mehrfach und rühmte vor allem seine „Verklärung Christi" in der Hauptkirche von Antequera, die er uns genau beschrieben hat.

Ebenso wie Mohedano soll auch der aus Ronda gebürtige Alonso Vazquez zunächst die Fresken des Cespedes und Arbasia in Córdoba studiert haben, ehe er seine ausgedehnte künstlerische Tätigkeit in Sevilla begann. Wie weit dies richtig ist, muß ebenso dahingestellt bleiben wie die Behauptung des Bermudez, daß Antonio de Alfian sein Lehrer war. Jedenfalls ist der Künstler seit 1590 in Sevilla nachweisbar und dort vor 1637 gestorben. Verschollen ist leider sein charakteristischstes Werk, das Pacheco als im Besitz des Herzogs von Alba befindlich erwähnt, eine Darstellung der Parabel vom armen und reichen Mann, wo sich Vazquez offenbar als einer der ersten bedeutenden Schöpfer von sogenannten Bodegones, Genrestücken, in denen die Stillebenmalerei eine große Rolle spielt, erwiesen hat. Diese vielgerühmte Geschicklichkeit des Künstlers in

der Wiedergabe von Gewandstoffen, Früchten und anderem Beiwerk können wir heute nicht mehr bewundern, zumal das große Stilleben im Budapester Museum den Namen Vazquez höchst wahrscheinlich zu Unrecht führt. Dagegen können auch wir mit den älteren Kritikern dem Künstler die Anerkennung eines geschickten Komponisten und eleganten Zeichners spenden, wenngleich die uns erhaltenen Schöpfungen die wirklich persönliche Note letzten Endes vermissen lassen, so die ziemlich trockene „Auferstehung Christi" aus dem Jahr 1590 an einem Pfeiler des Hauptschiffes von S. Ana zu Triana, der von dem 1593 gestorbenen Cristobal de Cuebla gestiftete Altar der Asuncionskapelle in der Kathedrale, wo neben den lebensvollen Stifterbildnissen vor allem die Rückenfigur des fliegenden Engels auf der „Taufe Christi", die zeichnerische Tüchtigkeit des Künstlers in bestem Licht zeigt. Die zwei Gemälde im Sevillaner Museum entstammen einem Zyklus, den Vazquez zusammen mit Pacheco 1601 für die Merced Calzada geschaffen hat. Dieser „Rückkauf gefangener Christensklaven durch den hl. Pedro Nolasco" wie der „hl. Pedro Nolasco vor dem Mohrenkönig" beweisen deutlich, daß der Künstler von Haus aus bedeutend temperamentvoller veranlagt war als sein Mitarbeiter Pacheco. Um die gleiche Zeit führte Vazquez die Gemälde des Hochaltars der Kirche in Hospital de las Cinco Llagas aus mit den Evangelisten und Kirchenvätern, einem etwas weichlichen Sebastian, einem ungläubigen Thomas, einem Kalvarienberg usw. Am spätesten von den uns erhaltenen Werken, wohl erst gegen 1630, ist der umfangreiche Concepcionsaltar auf der Epistelseite von S. Andrés entstanden (mit einer Statue der Purísima von Alonso Cano). Neben den Evangelisten und Gottvater, einem hl. Joseph mit Christkind, einer Taufe Christi, den hl. Christoph und Dominicus sieht man noch ganz oben eine Krönung Mariä und auf den Seiten Engel mit Symbolen. Wie stets ist auch hier das Kolorit sehr gut und am erfreulichsten die flotte, sichere Formbehandlung. Tiefere Gefühle löst diese Schöpfung jedoch ebensowenig aus wie alle früheren Arbeiten des Meisters.

FRANCISCO PACHECO.

Die interessanteste Persönlichkeit unter den andalusischen Romanisten ist neben Cespedes unzweifelhaft Francisco Pacheco, bekannt vor allem als Lehrer und als Schwiegervater des Velazquez. Der Künstler wurde am 3. November 1564 in Sanlúcar de Barrameda getauft und kam früh verwaist nach Sevilla zu einem Vetter seines Vaters, dem als lateinischen Dichter sehr angesehenen Kanonikus Francisco Pacheco, dessen Haus der Sammelpunkt der Sevillaner Künstler und der gelehrten Welt bildete. Seine künstlerische Ausbildung genoß er bei dem 1542—1581 nachweisbaren weniger als großen Künstler denn als tüchtigen Lehrer geschätzten Luis Fernandez, studierte dabei fleißig die Werke der älteren Meister, vor allem die Campañas und des Vargas, wie vor allem seine 1589 bezeichnete Kopie der Kreuztragung des Vargas in der Sammlung Cepero zu Sevilla beweist. Pacheco setzte angeblich seine Studien für kurze Zeit im Ausland fort. Die Mitteilung älterer Biographen, dass Pacheco nach eigener Angabe bei Lucas de Here in Gent gearbeitet habe, beruht auf einen Irrtum. Die betr. Stelle in Pachecos Arte de la pintura ist nichts als Passus aus einem längeren Zitat aus Karel van Manders Schilderboeck. Die von ihm so hochverehrten Italiener studierte Pacheco jedenfalls nur in Nachbildungen (er selbst besaß eine Reihe von Zeichnungen der besten klassischen Italiener). Dabei unterstützte ihn sicher sein Freund und Ge-

sinnungsgenosse Cespedes, zu dem Pacheco als dem Ideal eines Künstlers aufblickte. Dieser Umstand kennzeichnet eigentlich schon Pachecos ganzes Wesen. Er ist in späteren Jahren nur noch zweimal aus Sevilla herausgekommen, einmal 1611, wo er eine Reise nach Madrid und Toledo ausführte, mit Greco bekannt und mit Vicente Carducho befreundet wurde. Diese Reise kam seiner Kunst sehr zu statten, denn es machte sich seit dieser Zeit ein etwas freierer Zug bei ihm geltend, seine Werke wirken lebendiger, die Technik ist etwas breiter und nicht mehr so ängstlich, vor allem aber verraten einige bald nach dieser Reise entstandene Gemälde, daß der Künstler den Romanismus fast überwunden hatte



Abb. 117.
Francisco Pacheco: Die Einschiffung des hl. Pedro Nolasco.
Sevilla, Museum.

und fähig war, ein Problem zu ergreifen, womit sich damals die gesamte fortschrittliche spanische Künstlerwelt aufs lebhafteste beschäftigte, das Helldunkel. Seine zweite Reise führte ihn zwölf Jahre später wiederum nach Madrid, er begleitete damals seinen jungen Schwiegersohn Velazquez und blieb volle zwei Jahre in der spanischen Hauptstadt. Von den damals entstandenen Werken ist uns keines mehr erhalten. Bis zum Ausgang der dreißiger Jahre war Pacheco künstlerisch eifrig tätig, er ist hochbetagt erst 1654 in Sevilla gestorben.

Die frühen Arbeiten des Künstlers, vor allem die Bilder, die er neben Vazquez, wie erwähnt, um 1600 und 1601 für den Kreuzgang der Merced Calzada ausgeführt hat (zwei davon im Sevillaner Museum erhalten, Abb. 117 und 118), der „Täufer Johannes" bei Don Juan Olivar in Sevilla vom Jahre 1602 und die

Heiligenfiguren im Prado (1608) sind höchst trockene Schöpfungen. Verschollen sind gerade die interessantesten Bilder aus dieser Periode des Künstlers, so eine „hl. Familie“ (Zimmermannsfamilie) 1602 gemalt, ein großes allegorisches Deckengemälde in Tempera auf Leinwand, 1603 für den Herzog von Alcalá ausgeführt, und das von dem Künstler selbst, nicht aber von seinen Zeitgenossen als sein Hauptwerk betrachtete „jüngste Gericht“, das er 1611 für die Grabkapelle des Fernando de Palma Carprillo im Convento S. Isabel ausgeführt hat.



Abb. 118.

Francisco Pacheco: Ausschnitt aus der Einschiffung des hl. Pedro Nolasco mit dem angeblichen Porträt des Cervantes als Schiffer.

Recht reizvoll sind die Predellenbilder des 1612 entstandenen Altarwerks mit dem „Tod des hl. Albert“ als Hauptdarstellung, und für Pacheco sehr schwungvoll ist das große, heute den Hauptaltar der Pfarrkirche von Brenes bei Sevilla zierende Altarwerk aus dem gleichen Jahr. Eine der bedeutendsten Schöpfungen des Künstlers ist dann der 1616 entstandene „hl. Sebastian“ in der Kirche dieses Heiligen zu Alcalá de Guadaeira. Interessant nicht nur wegen der Lichtbehandlung, der scharfen Kontrastierung von hell und dunkel, sondern vor allem wegen des Realismus der Darstellung, die alte hl. Irene wehrt mit dem Olivenzweig die Fliegen von dem im Bett ruhenden, verwundeten hl. Sebastian ab.

Der Heilige ist ungewöhnlicherweise nicht als Jüngling, sondern als etwa vierzig-jähriger Mann wiedergegeben. Wie uns nämlich Pacheco belehrt, konnte der hl. Sebastian als Hauptmann in der Leibgarde des Kaisers unmöglich ein Jüngling sein. Wie er über das Aussehen dieses Märtyrers genau Bescheid wußte, so kannte sich der Künstler auch bei allen andern Heiligen bis aufs kleinste aus, und nicht nur das, er wußte besser als alle andern, was in religiösen Dar-



Abb. 119.
Francisco Pacheco: Die Purísima mit Miguel Cid.
Sevilla, Kathedrale.

stellungen schicklich und unschicklich war, und so konnte die Inquisition den Meister 1618 mit ruhigem Gewissen zum Gemäldezensor bestellen.

Dem genannten Sebastiansbild reihen wir hier die Sebastiansmarter bei Don Juan Olivar in Sevilla an. Zu der hl. Irene hat offenbar des Künstlers Tochter Juana, die spätere Gattin des Velazquez, Modell gestanden. Damit der Realismus auch hier zu seinem Recht kommt, assistiert ein Arzt der heiligen Krankenpflegerin, die den Pfeil aus dem Fleisch des Märtyrers herauszieht. Das auf-

fallendste jedoch bei diesem Bild sind die drei Kindergestalten rechts, die in viel vollendeterem Helldunkel gehalten und überhaupt weit besser gemalt sind als die übrigen Figuren, so daß man hier an eine Mitarbeiterschaft des jungen Velazquez denkt.



Abb. 120.
Francisco Pacheco: Männliches Bildnis.
Richmond, Sammlung Cook.

In jenen Jahren ist auch die große Verkündigung am Sevillaner Universitätshochaltar entstanden, die in der Wolkenbehandlung einen merkwürdigen Anklang an Schöpfungen Grecos zeigt, im übrigen mit ihren hellen klaren Farben von eindringlichen Lichtstudien des Meisters zeugt, in den Typen jedoch vor allem in den braven Himmelsboten nicht ganz glücklich ausgefallen ist. Im Anfang der zwanziger Jahre malte Pacheco eine ganze Anzahl von Concepcions-

darstellungen, so die mit dem Bildnis des Miguel Cid (Sacristia de los Calices der Sevillaner Kathedrale, Abb. 118) und die 1621 datierte, mit dem Dr. Jeronimo de Herrera bei D. Juan Olivar. Bei diesen beiden interessieren die Porträts mehr als die Hauptdarstellung, dagegen wirkt die große Concepcion in S. Lorenzo von 1620 wegen der Eleganz der Zeichnung recht sympathisch. Sehr hübsch ist die Verkündigung (zwei getrennte Halbfiguren) in einem Amtszimmer der Sevillaner Universität von 1623, und ganz amüsant vor allem wegen der reizvollen Stadtansicht die 10 Jahre später entstandene „Schlüsselübergabe von Sevilla an den hl. Ferdinand" am Trascoro der Kathedrale. Eine kleine Einzelfigur des „hl. Ferdinand" hat dann Pacheco noch für den Kapitelsaal gemalt. Entgegen allen bisherigen Darstellungen trägt hier der heilige König außer dem Schnurrbart noch die damals moderne Fliege. Bei dem sonst gerade solche Neuerungen aufs heftigste bekämpfenden Künstler staunt man doppelt über diesen neuen Typ, der jedoch in der Folgezeit von vielen Künstlern übernommen wurde. Eine seiner spätesten Arbeiten ist die „Concepcion" von 1639 in der Sammlung Galindo zu Sevilla, reizvoll ist die „Katharinenverlobung".

Sein bestes hat Pacheco entschieden auf dem Gebiet des Porträts geleistet. Nach seinen eigenen Mitteilungen hat er bis 1647 nicht weniger als 150 Bildnisse geschaffen, davon jedoch nur 10 ganzfigurig und über die Hälfte von kleinem Format. Das Rundbild mit dem Porträt seiner Gattin, das als seine gelungenste derartige Arbeit galt, ist leider verschollen. Die vorzüglichsten der uns erhaltenen Porträts sind die der Stifter, die erwähnten der Concepcionsbilder von 1621 und des Concepcionsaltares mit der berühmten Statue von Montañez von 1628 in der Sevillaner Kathedrale mit dem gutmütigen Francisco Gutierrez de Molina und seiner energischen Gattin. Die Stifterporträts im Sevillaner Museum gehören nicht zu seinen besten Arbeiten, interessant dagegen ist wiederum das 1625 entstandene Bildnis eines Santiago-Ritters in der Sammlung Cook zu Richmond (Abb. 119). Fast noch höher als diese Gemälde möchten wir die Porträtzeichnungen des Künstlers stellen, von denen wir eine sehr große Anzahl besitzen. Pacheco beabsichtigte ein umfangreiches Porträtwerk aller seiner berühmten spanischen Zeitgenossen herauszugeben. Dieses „Libro de Descripcion de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones" hat er unvollendet zurückgelassen. Das Buch, von seinem letzten Besitzer D. I. M. Asensio in Sevilla in einem ausgezeichneten Faksimiledruck publiziert, enthält 170 Porträtzeichnungen in schwarzer und roter Kreide angeführt, begleitet von einer kurzen, aber sehr lebendig gehaltenen Biographie der Porträtierten, in ihrer überwiegenden Mehrzahl Geistliche, daneben jedoch auch eine ganze Reihe von Malern (Abb. 120), Dichtern, Soldaten und Musikern. Jedes Bildnis umgibt ein schwarzer Rahmen mit Feder in Tusche entworfen, ganz offenbar haben Holzschnittwerke wie die Basler Ausgabe der „Elogia" des Jovius (1577) dem Künstler als Muster gedient (eine Porträtzeichnung, die ursprünglich zu diesem Band gehörte und einen Dichter darstellt, ist in die Madrider Nationalbibliothek gelangt), die Bildnisse sind natürlich zu den verschiedensten Zeiten entstanden, die Jahreszahl 1637 findet sich auf dem Bildnis des Marqués de Arocha. Die Vorlagen für die Porträts hat sich der Künstler, da er eine ganze Anzahl der Dargestellten nicht selbst kannte und auch nicht mehr kennen konnte, durch gute Freunde zu verschaffen gewußt, worüber uns verschiedene Briefe Pachecos interessanten Aufschluß gewähren. Diese Porträtzeichnungen wirken höchst lebendig, ungeschminkt und lassen stets den Charakter des Porträtierten gut erkennen. Auch Miniaturen

hat Pacheco gemalt, berühmt war vor allem die des Lopez de Ferastegui. Erhalten ist uns jedoch kein derartiges Stück.

Neben seiner Malerei betätigte sich Pacheco eifrig als Dichter und Kunstschriftsteller. Zwei satyrische Gedichte auf schlechte Maler sind zum mindesten ebenso gelungen wie manches seiner Bilder. Seine literarische Hauptleistung ist jedoch seine „Arte de la Pintura", woran er über 30 Jahre gearbeitet hat. Im Oktober 1637 war das Werk vollendet und erschien 1640. Es ist ein außerordentlich wichtiges Buch, vor allem wegen des reichen biographischen Materials und sehr interessant wegen der ausführlichen technischen, ikonographischen und kunstphilosophischen Erörterungen.

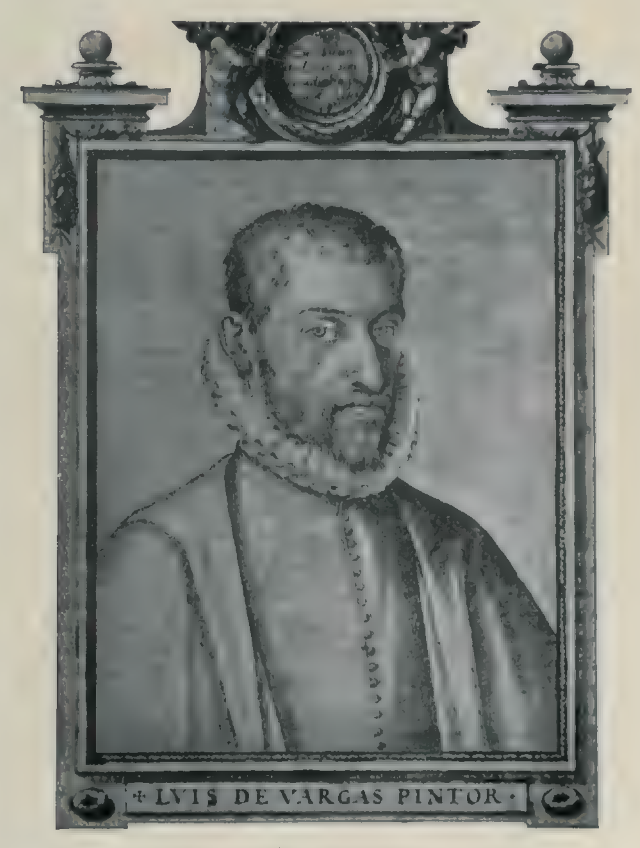


Abb. 121.
Francisco Pacheco: Bildniszeichnung des Luis de Vargas.

3. KASTILIEN.

Mehr als irgend sonst ist im 16. Jahrhundert die italienische Malerei in Kastilien Trumpf. Der Grund dafür ist sehr einfach: Spaniens Monarchen, die in Kastilien residierten, vor allem Karl V. und Philipp II. liebten die italienische, besonders die venezianische Malerei über alles, so sehr sie auch die Altniederländer

schätzten und mit Eifer sammelten. Da die Großen Tizian, Tintoretto und Veronese wohl in ihrer Heimat für die spanischen Könige Meisterwerke schufen, selbst aber nicht nach Spanien gingen und die Monarchen, wollten sie Italiener zur Ausschmückung ihrer Paläste haben, zu weniger bedeutenden Künstlern ihre Zuflucht nehmen mußten, konnte es geschehen, daß in Kastilien der italienische Manierismus mit seine größten Triumphe feierte. Die Residenzstädte Toledo und Valladolid, in geringerem Maß Madrid, vor allem aber der Eskorial, gaben den Schauplatz ab für die Tätigkeit der Zucarri, Carduchi, Caxes, Tibaldi, Cambiaso und der töricht und willenlos in ihren Bann geschlagenen Kastilischen Schüler und Nachahmer: Blas del Prado, Valentin Diaz, Morales und Bartolomé Gonzalez. Und doch treffen wir glücklicherweise auch in diesen Zeiten hochtalentierte, ja geniale Meister, die in Kastilien unsterbliche Meisterwerke geschaffen haben, wie Alonso Sanchez Coello, Navarrete „el Mudo" und Domenico Theotokopuli „el Greco".

Was die italienischen Meister anlangt, so dürfte hier eine kurze Aufzählung ihrer Hauptwerke genügen. Überaus langweilig sind die Fresken über dem Chorgestühl wie die Oratorien, die Romulo Cincinnato im großen Kreuzgang des Eskorial gemalt hat. 1567 war er nach Madrid gekommen, wo er um 1600 gestorben ist. Eine fleißige, aber doch unpersönliche Leistung ist sein Mauritiusbild in der Kapelle dieser Heiligen. Luca Cambiaso, genannt Luqueto, arbeitete seit 1583 als Nachfolger Mudos mit seinem Sohne Horazio und einem Gehilfen im Eskorial. Seine umfangreichste Arbeit, die große „Glorie" als Fresko an der Decke des Hochchors ausgeführt, wirkt wenig erfreulich, doch liegt die Schuld an der Langweiligkeit dieser Malerei, zum Teil daran, daß die Künstler durch genaue religiös-dogmatische Anordnungen eines geistlichen Beraters behindert war. Sein sympathischstes Werk ist zweifelsohne die „Predigt des Täufers Johannes", für den Altar dieses Heiligen in der Eskorialkirche gemalt.

Wenig Glück hatte Philipp II. mit Federico Zucarro, der bei seiner Ankunft 1685 fast wie ein Fürst aufgenommen wurde. Mit Recht mißfielen dem König diese manierierten Arbeiten im höchsten Maße, und Philipp war froh, wie er den Florentiner nach drei Jahren auf eine anständige Weise heimschicken konnte. Von seinen Bildern für den Hochaltar der Eskorialkirche ließ man nur die „Geißelung, Kreuztragung, Verklärung Christi, Ausgießung des hl. Geistes" und die voll bezeichnete 1587 datierte „Himmelfahrt Mariä" an Ort und Stelle. Alle andern Altarbilder des Künstlers verbrachte man nach seiner Abreise in Nebenräume, und seine Fresken im großen Kreuzgang schlug man wieder herunter mit einziger Ausnahme der „Verkündigung".

Ersatz für Zucarro erhielt Philipp in Pelegrino Tibaldi. Die bedeutendste Schöpfung dieses „Michelangelo riformato" im Eskorial ist seine Ausschmückung der Bibliothek, eine interessante Variante der Sistinadecke. Für die Fresken des unteren großen Kreuzgangs entwarf er 40 Kartons, die er dann von Schülern ausführen ließ. Auch hier zeigt er seine gerühmte fruchtbare Phantasie und gewisse volkstümliche Züge. Am Hochaltar malte er als Ersatz für Zucarros entfernte Bilder die große Lorenzmarter, die Geburt Christi und Epiphanie sowie einige weitere Altarbilder.

Von Tibaldis jungem Landsmann Bartholomé Carducci (1560—1608) stammen die Wandgemälde in der Bibliothek des Eskorial, die mit Exempeln aus dem Gebiet der sieben freien Künste auf die Deckenbilder Tibaldis Bezug nehmen.

Von Bartholomés Bruder, der sich mit allen Kräften zu hispanisieren suchte, werden wir noch später hören.

In ähnlicher Weise wie schon Alexander Mayner und Julio de Aquilés für Karl V. die Torre de las Damas der Alhambra und dem Infantadopalast zu Guadalajara mit Grotesken ausgeschmückt hatten, ließ Philipp II. die Decken der Kapitelsäle im Eskorial ausmalen. Die Leitung bei dieser Arbeit lag in den Händen von Giovanni da Urbino und Nicolas Granelio, eines Sohnes des gleichfalls für Philipp seit 1563 tätigen Architekten J. B. Castello Bergamasco. Nicolas malte zusammen mit seinem Bruder Fabricio, auf dessen Tätigkeit wir später noch genauer eingehen werden, die Decke der Hauptsakristei und den Vorraum in ähnlichem Stil aus. Vor allem aber schufen die beiden Brüder 1587 das — wiederholt stark restaurierte — Fresko in dem 54 Meter langen Schlachtensaal im Schloßteil des Eskorial. Von all den hier wiedergegebenen Szenen verdient die Darstellung der Schlacht von Higuerela von 1431 deshalb besonderes Interesse, weil sie eine Kopie nach dem alten früher fälschlich Dello di Nicola zugeschriebenem Fresko ist, die einst den Alcazar von Segovia schmückte.

Sehr mäßig sind die Arbeiten des aus Florenz stammenden Romulo Cincinnato, der 1567 nach Spanien kam und dort in Madrid um 1600 gestorben ist. Seine bekannteste Arbeit ist die brave, recht akademische Darstellung des Martyriums des hl. Mauritius, die der Künstler für die Eskorialkirche als Ersatz für Grecos berühmtes, von Philipp als Altarbild zurückgewiesenes Bild gemalt hat.

Ein noch kleineres Talent war Patricio Caxes aus Arezzo, der mit Cincinnato von Rom nach Madrid ging, dort im Alcazar malte, 1604 in Valladolid mit anderen einen Saal im Palacio Miranda ausschmückte und sonst noch eine Reihe dekorativer Gelegenheitsarbeiten ausführte und sich auch als Architekt und Übersetzer Vignolas betätigte. Er starb 1612 über der Ausschmückung der Galerie und des Audienzsaales im Lustschloß El Pardo, die er, von seinem Sohn Eugenio unterstützt, begonnen hatte.

LUIS DE MORALES.

Zu den wenigen spanischen Künstlern, die Philipp II. zur Ausschmückung des Escorial berief, gehörte auch eine der seltsamsten Persönlichkeiten jener Zeit: Luis de Morales. Den göttlichen Morales, Morales el divino nannten ihn schon seine Zeitgenossen, nicht jedoch weil sie seine Schöpfungen über die Maßen göttlich fanden, sondern weil er fast ausschließlich religiöse Themata in seinen Werken behandelte. Ein trauriges Leben, ein sonderbarer Manierismus, eine mühsame, von eigenartigem religiösen Empfinden getragene künstlerische Tätigkeit, das ist es, was uns bei Luis de Morales fesselt und uns sein Schaffen nicht ohne eine gewisse Rührung verfolgen läßt.

Luis de Morales ist einer der wenigen Künstler, die Estremadura hervorgebracht hat. In den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts kam er in Badajoz zur Welt, am 22. November 1554 wurde sein Söhnlein Cristobal getauft. 1575 trat er an einen Mitbürger einen Wingert (2000 Rebstöcke) in der Gegend von Merida ab. Für den Eskorial ließ Philipp II. den Künstler als Probearbeit eine „Kreuztragung Christi“ malen. Sie gefiel dem Könige aber nicht. Morales wurde mit einer Geldentschädigung heimgeschickt und das Bild nicht im Eskorial, sondern

in S. Jerónimo zu Madrid aufgestellt. Philipp und Morales sollten sich noch einmal sehen: als der König 1571 nach der Unterwerfung Portugals durch Badajoz kam. „Sehr alt seid Ihr, Morales“, sprach ihn Philipp an, und der Maler entgegnete: „Ja, hoher Herr, und sehr arm“. Da bewilligte ihm der König eine Gnadenpension von 300 Dukaten. Doch der Ärmste konnte sie nicht mehr lange genießen, 1586 ist er gestorben.

Morales ist am härtesten von seinen Zeitgenossen kritisiert worden. Alle späteren Schriftsteller finden ihn weder so süßlich und kleinlich, noch so manieriert und im Ausdruck so schmachtend oder trocken und leer wie etwa Pacheco. Wenn irgend etwas so ist der Stil des Morales Manier. Er erinnert von ferne etwas an seinen Valencianer Kollegen Juanes, der aber doch eine reinere Renai-



Abb. 122.
Luis de Morales: Ecce homo.
Madrid, Academia de S. Fernando.

sanceauffassung zeigt, und an den spanischen Schulkreis des Pedro de Campaña. Palomino hat ihn daher zu einem Schüler Campañas gemacht. Dies ist aber ebenso unrichtig wie unmöglich. Bermudez wollte wissen, daß er seine Kunst in Valladolid oder in Toledo gelernt habe. Möglich ist das, aber nicht sicher. Offenkundig ist jedenfalls der stark italienische, mailändische Einschlag in den Arbeiten des Künstlers. Mit der weichlichen, verblasen wirkenden Modellierung, die das mailänder sfumato ersetzen soll, der etwas an Karrikatur streifenden, übertreibenden Charakterisierung wie dem oft allzustark aufgetragenem Sentimento gehört er ganz in den Kreis der weiteren Lionardoschule. Dazu kommt aber noch ein gewisser niederländischer Einschlag, der sich vor allem in dem Streben nach sorgfältigster, an das miniaturhafte streifender Genauigkeit der Ausführung zeigt, namentlich bei der Haarbehandlung macht sich das bemerkbar, ebenso bei der Anbringung gewisser kleinlicher Details, wie der Fliege auf dem Körper

Christi der Beweinung der Sammlung Lázaro in Madrid. Und doch ist bei allem Anklang an Fremdes Morales durchaus spanisch in seinem Wesen, ja man darf sagen, daß er, abgesehen von dem fremden, in Spanien eingewanderten großen Griechen Domenico Theotokópuli der bedeutendste spanische Devotionsmaler seines Jahrhunderts gewesen ist. Bei aller Weichlichkeit der Modellierung atmen

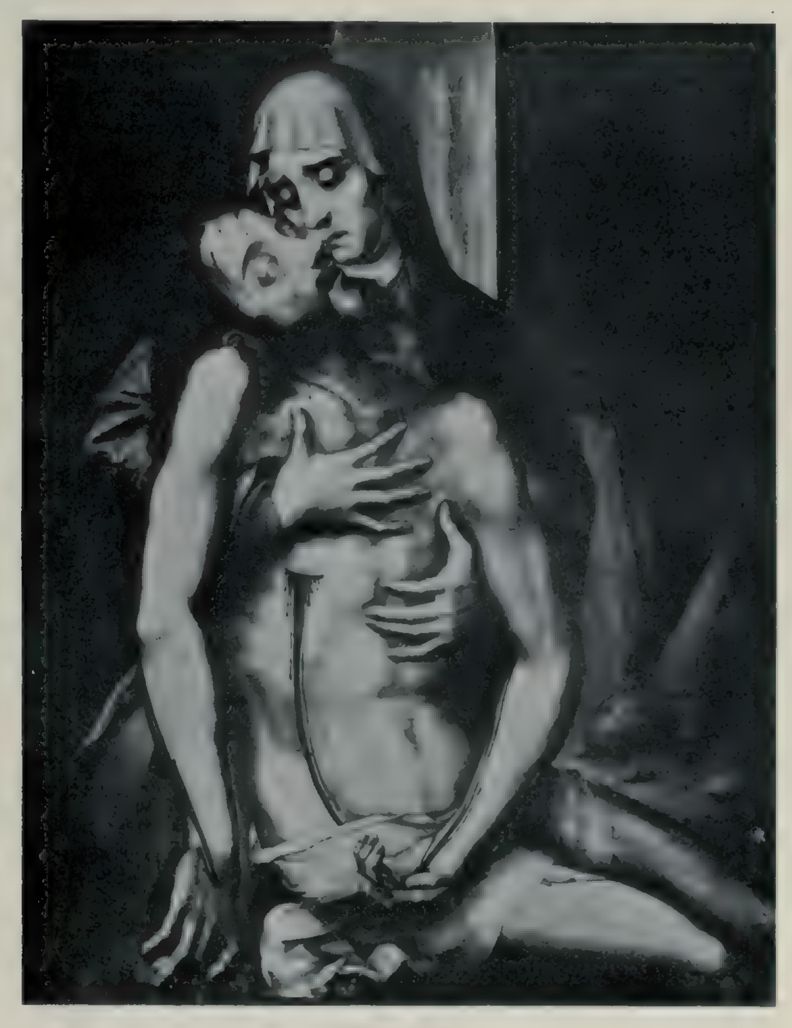


Abb. 123.
Luis de Morales: Pietà.
Madrid, Academia de S. Fernando.

seine Gestalten doch jene echt spanische, herbe Melancholie. Dieser duldende Heiland, diese schmerzensreiche Gottesmutter waren Typen, wie sie dem religiösem Gefühl des Spaniers am raschsten eingingen, denn sie entsprachen so ganz den Vorstellungen, die er sich von dem „Cristo del gran poder“ und der „Virgen de los Dolores“ macht. Und so ist es denn auch nicht verwunderlich, daß diese Devotionsstücke des Morales, diese Halbfigurenbilder des „Ecce homo“

und der „Mater Dolorosa" schnell eine ungeheure Beliebtheit bei dem Volk erlangten und dutzendfach kopiert und imitiert wurden, ähnlich wie bald danach die Franciscusbilder Grecos und hundert Jahre später die Hieronymusbilder Riberas.

Nicht ganz unbeeinflußt von der so oft imitierten Kreusschleppung des Sebastiano del Piombo ist des Künstlers Darstellung in der Sammlung Lazaro (wohl das beste Exemplar unter den verschiedenen in Privatsammlungen wie im Kunsthandel anzutreffenden Gemälden mit diesem Vorwurf). Ganz italienisierend vor allem aber seine Virgen del pajarito in der Sammlung Moret zu Madrid, auf dieser Linie des Morales vielleicht den Höhepunkt bezeichnend. Das in den Typen seltsam verzerrte, manierierte Halbfigurenbild „Der Ecce homo zwischen den Schergen" in der Madrider Akademie (Abb. 121) fesselt in erster Linie durch das überaus starke koloristische Empfinden des Künstlers. Während dieses Stück — ungewollt — äußerlich, theatralisch wirkt, gehört die „Pietà" in der gleichen Sammlung (Abb. 123) nicht nur zu den innerlichst gefühlten Werken des Künstlers, sondern zu den eindruckvollsten, großartigsten Schöpfungen jener Zeit überhaupt. Durch die übermäßig starke Betonung der Vertikalen wirkt das krankhafte Aufrechterhalten des toten Heilands durch Maria besonders erschütternd. Weniger monumental erfaßt ist die „Pietà" der Sammlung Gestoso in Sevilla. (Ein ähnliches Stück in S. Vicente zu Sigüenza, eine sehr flaue Replik bei D. Juan Olivar in Sevilla.) Starr und unsympathisch, grauenhaft wirkt die schon kurz erwähnte Darstellung bei Lázaro in Madrid. Sehr bedeutend ist dagegen wieder die lebensgroße „Beweinung Christi durch Maria, Johannes und Magdalena am Fuße des Kreuzes" mit ganzen Figuren in Salamanca.

Nicht ohne einen gewissen Reiz ist die Darbringung im Tempel in Prado. Diese Galerie bringt neben einem „Ecce homo" (941) und einer „Mater dolorosa" zwei weitere Halbfigurenbilder, die beide in gleichen Kompositionen die Madonna mit dem Christkind darstellen. Diese beiden Stücke (von denen das eine nicht ganz vollendet ist) bleiben an Qualität hinter einem dritten derartigen Exemplar weit zurück, dem der Sammlung Bosch (Abb. 124). Es ist nicht nur die lieblichste, anmutigste, sondern auch die am sorgfältigsten ausgeführte Schöpfung des Künstlers. Nicht so sehr befriedigt die Madonna im Museum der Hispanic Society in New-York, bei der der Künstler italienisch-hoheitsvoll hat wirken wollen, aber kein Leben, keine Seele seinen Gestalten einzuhauchen verstanden hat.

Eines der eindrucksvollsten Werke des Meisters ist unstreitig der sitzende „Ecce Homo" in der Sammlung des Principe Drago zu Rom, ein Bild das aufs lebhafteste an die tieferschütternden Darstellungen des Ecce Homo erinnert, wie sie die altportugiesische Malerei in so unvergleichlicher Weise wiederzugeben verstanden hat.

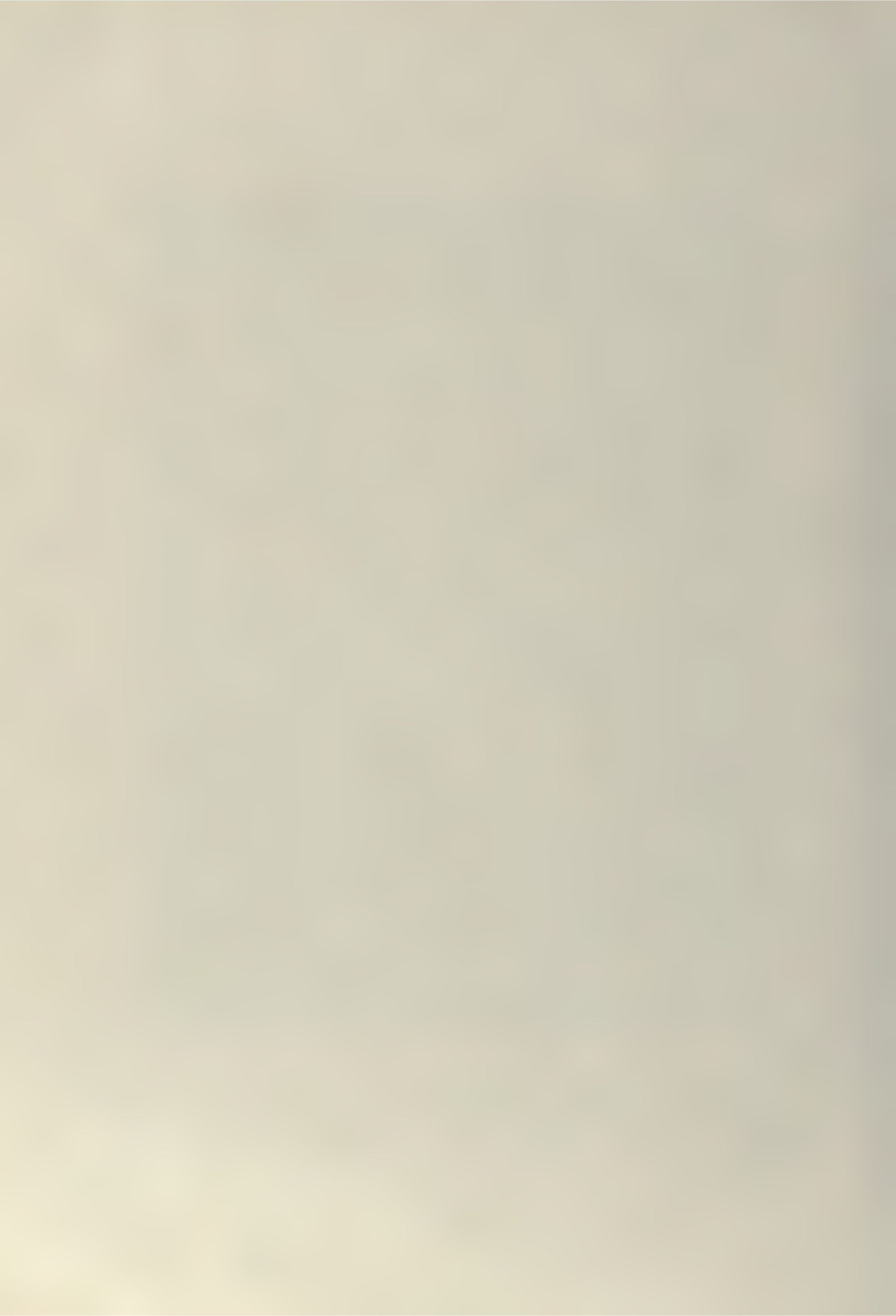
Sehr gut ist das Kniestück eines „Christus an der Martersäule mit dem reuigen Petrus", das sich vor einiger Zeit im Sevillaner Kunsthandel befand. Derartige Darstellungen von der Hand des Morales werden von den älteren spanischen Kunstschriftstellern in S. Pablo und der Cartuja de Na. Señora de las Cuevas zu Sevilla erwähnt. Ganz vorzüglich ist aber vor allem das Exemplar, das heute die leider sehr dunkle Sakristei von S. Isidro el Real zu Madrid schmückt.

Schließlich erwähnen wir noch neben der sehr gediegenen „Heiligen Familie" in der Catedral nueva zu Salamanca verschiedene Triptychen von des Künstlers Hand: das mit einer sehr interessanten Anbetung der Könige als Hauptbild, das



Abb. 124.

Luis de Morales: Die hl. Jungfrau mit dem Christkind.
Madrid, Sammlung D. Pablo Bosch.



1892 auf der Columbusjubiläumsausstellung in Madrid zu sehen war; das stark restaurierte in der Calicessakristei der Sevillaner Kathedrale mit dem nach links niederblickendem Ecce Homo, der, den Mund geöffnet, einen Rohrstab in den Händen, einen dicken Strick um Hals und Hände trägt (in dieser Komposition am häufigsten kopiert und imitiert) als Mittelbild, links Maria, rechts Johannes, und endlich das beste Stück dieser Serie, das Triptychon in der Sammlung des Conde de la Casa Valencia, gleichfalls ein derartiger Ecce Homo-Vorwurf, nur daß Christus im einzelnen etwas anders behandelt und Johannes der Stifter des Triptychons zugesellt ist. Dieses Porträt läßt es als ganz sicher erscheinen, daß auch das Bildnis des hl. Ignaz von Loyola im Prado von keinem anderen als von Morales stammt. Wir bemerkten, bei allen von uns bisher erwähnten einzelnen Halbfigurenbildern mit dem Ecce homo und der Mater dolorosa, daß eigentlich keines dieser Stücke recht befriedigt. Mehr als einmal ist man bei jenen Arbeiten geneigt an Schularbeiten zu denken. Die besten derartigen Einzelexemplare sind unzweifelhaft der „Ecce homo" bei D. Ezequiel de Selgas in Madrid und der in Sa. Maria la Blanca in Sevilla; Wiederholungen in den Galerien von Basel, Dresden, Aschaffenburg und in Privatsammlungen. Interessant ist die Imitation, wohl von italienischer Hand, die man in der Corsinigalerie zu Rom sieht. Die schmerzensreiche Maria der Eremitage dürfte wohl eine eigenhändige Arbeit des Meisters sein.

EL MUDO.

Besser als Morales erging es einem anderen spanischen Künstler am Hof des zweiten Philipp. Obwohl seine wirkliche künstlerische Bedeutung erst nach seinem Tod richtig geschätzt wurde, jenem aus Logroño stammenden Fernandez Navarrete, bekannt unter dem Namen „el Mudo". Er kam um 1506 in dem lieblichen Landstädtchen von Navarra zur Welt und wurde in seinem dritten Lebensjahr durch eine Krankheit taubstumm, woher er den Beinamen erhielt, den er später selbst den Signaturen seiner Bilder zufügte. Philipp ernannte ihn 1568 zu seinem Hofmaler mit 200 Dukaten Gehalt, nachdem die ihm aufgetragene Probearbeit, die jetzt im Prado befindliche, noch ganz in klassizistischem Stil gehaltene „Taufe Christi" zur Zufriedenheit des Herrschers ausgefallen war. Als nun der Künstler in den königlichen Schlössern, vor allem im Eskorial, all die Meisterwerke Tizians sah, ging ihm eine ganz neue Welt auf, und er zögerte keinen Augenblick, von seinen bisherigen Vorbildern, den Florentinern, zu dem großen Venezianer abzuschwenken. Er wurde ein glühender Bewunderer Tizians, kopierte seine Werke. Die Kopie von Tizians „Ecce homo" des Eskorial fand sich in seinem Nachlaß. Navarretes Arbeiten im Eskorial beweisen, mit welchem Erfolg er Tizians Schöpfungen studiert hat. Man sieht in diesen seit 1571 entstandenen Arbeiten deutlich, wie es dem Künstler darum zu tun war, sich einen zugleich monumentalen wie hochmalerischen Stil zu schaffen. Leider ist el Mudo gestorben, ehe er uns alles das gegeben hat, was er zu sagen hatte. Er verschied am 28. März 1579 zu Toledo, wo er bei dem ihm befreundeten trefflichen Architekten und Goldschmied Nicolas de Vergara Erholung gesucht hatte — im gleichen Jahre, da in derselben Stadt ein anderer Tizianschüler, Domenico Theotokópuli sein „Espolio" vollendete. El Mudo hinterließ eine vierjährige uneheliche Tochter, die später, dem letzten Willen ihres Vaters folgend, in ein Nonnenkloster zu Segovia eintrat.

Welch strenge Selbstkritik der Maler stets an seinen Werken übte, erhellt die Notiz, daß er die — heute leider verschollene — „Himmelfahrt Mariä" vernichten wollte, weil ihm die Madonna allzu eingezwängt zwischen den Engeln erschien; jedoch Philipp II. erlaubte es ihm nicht. Ebenso wie diese Arbeit ist sein „Christus vor Pilatus" und „Abraham mit den drei Engeln" heute verschwunden. Das letztgenannte Bild, das 1576 entstanden war, muß sehr interessant gewesen sein, denn die Kostüme der Engel wie vor allem die Tatsache, daß der Künstler den himmlischen Gestalten Bärte verliehen hatte, rief bei zeitgenössischen Kritikern Entrüstung wach.

Navarretes frühestes, uns im Eskorial erhaltene Werk ist nach der bereits erwähnten „Taufe", die 1571 datierte noch etwas florentinisch elegante Santiagomarter (Kapitelsäle, eine kleine Replik in der Sakristei). Vor 1575 vollendete er acht große Gemälde, die ihm mit 800 Dukaten honoriert wurden: ein hl. Hieronymus in überaus sorgfältig behandelter Landschaft. Des Künstlers ungewöhnliche Begabung für die Tierdarstellung zeigt hier der Löwe, der an der Quelle trinkt, und ein anderer, im Waldesdunkel einherschreitender. Das zweite Bild ist eine „Geburt Christi", ein Nachtstück mit drei verschiedenen Lichtquellen, das uns verrät, daß auch Correggio seinen Einfluß auf unseren Künstler ausgeübt hat. Gleichfalls ein Nachtstück ist der ausgezeichnete (gedunkelte) „Raub des Leichnams des hl. Lorenz", sehr warm im Ton, überaus breit gemalt, die Darstellung von großer Anschaulichkeit. Das überaus malerische Empfinden erhellt wiederum die Art, wie der Knabe mit der Kerze und die verglimmenden Holzscheite unter dem Rost behandelt sind. Die große „Heilige Familie" verrät in der Behandlung des Christkindes und der Drapierung des Kopftuches der Madonna wiederum Correggios Einfluß. Vor allem aber ist dieses Bild von jeher wegen der trefflichen Tierdarstellung berühmt: das Huhn, das im Augenblick wegzufliegen scheint, der Streit zwischen Hund und Katze. Ernster und großartiger als diese Schöpfung ist der „Christus an der Martersäule", Christus in seiner hoheitsvollen, ganz tizianischen Schönheit stark zu den teuflischen Stäupknechten kontrastierend (der Entwurf dazu in der Handzeichnungssammlung der Madrider Nationalbibliothek, die auch einen — quadrierten — Entwurf zu einer verschollenen „Gefangennahme Christi" birgt). Schließlich die Darstellung „Christus erscheint Maria", wobei das Herausschweben des Erlösers gut und wirkungsvoll als Vision wiedergegeben ist.

Alle diese Bilder schmücken den oberen Kreuzgang beim Patio de los Evangelistas. Erwähnung verdient an dieser Stelle noch die Grisailledarstellung des „Cruzifixus Maria und Johannes" in der kleinen Kapelle hinter dem Hochchor der Eskorialkirche.

Seine letzte große Arbeit, zu der el Mudo sich am 21. August 1575 verpflichtete, sollte er nicht vollenden. Nur den vierten Teil jener 32 großen in Auftrag gegebenen Gemälde hatte er ausgeführt, als ihn der Tod abrief. Die Gemälde waren für die Altäre der Eskorialkirche bestimmt und sollten innerhalb von vier Jahren fertig sein. Die Mithilfe von Schülern war dem Künstler ausdrücklich untersagt, ebenso die Anbringung eines Hundes oder einer Katze. Man wußte eben, welche Vorliebe Navarrete für diese Tierstaffage besaß. Die Gemälde geben die vier Evangelisten und die zwölf Apostel wieder. Der Meister hat es hier verstanden, hoheitsvolle, wirklich Ehrfurcht gebietende Gestalten zu schaffen und bei aller Monumentalität der Zeichnung das rein Malerische doch nicht zu vernachlässigen. Vielleicht noch von ihm begonnen, aber nicht vollendet ist das Gemälde mit den Heiligen Martin und Nicolaus.

ALONSO SANCHEZ COELO.

Unter denen, die sich nach des Künstlers Tod in die Ausführung der übrigen Altarbilder teilten, ragt am meisten Alonso Sanchez Coello hervor. Kein anderer spanischer Künstler war von Philipp II. so geschätzt, ja man darf sagen



Abb. 125.
Cristobal a Morales: König Ferdinand I. von Portugal.
Madrid, Descalzas Reales.

geliebt wie dieser Maler. Eigentlich ist die Bezeichnung des Sanchez Coello als eines spanischen Künstlers nicht ganz richtig, denn wenn er auch um 1531 in Benifayró (im Valencianischen) geboren wurde, ist er doch portugiesischer Herkunft, Sproß eines vornehmen portugiesischen Geschlechtes. Er wurde so als Kind nach Lissabon gebracht, wo er den ersten künstlerischen Unterricht erhielt.

Später machte dann Antonis Mor, der ja in Lissabon weilte, großen Eindruck auf ihn. Vielleicht von Mor selbst, vielleicht von jenem sonst unbekannten Cristobal a Morales, der 1563 das signierte, lebensgroße Porträt des Königs Ferdinand I. von Portugal im Convento der Descalzas Reales in Madrid (Abb. 125) gemalt hat und portugiesischer Herkunft gewesen zu sein scheint, oder von Philipps Schwager D. Juan de Portugal, in dessen Dienst er stand, empfohlen, finden wir



Abb. 126.
A. Sanchez Coello: Infant Don Carlos.
Madrid, Descalzas Reales.

Sanchez Coello seit 1557 am Hof in Valladolid. (Die Mitteilung des Bermudez, wonach sich der Künstler 1541 in Madrid mit Luisa Reynalte vermählt habe, ist schon wegen des Geburtsjahres des Künstlers unrichtig.) Philipp nannte ihn seinen „vielgeliebten Sohn Alonso Sanches Coello“, ein Ausdruck, der sich auch in Briefen des Monarchen an den Künstler findet, und bezeugte ihm auf die verschiedenste Weise seine Huld. Der Maler fühlte sich ganz als Mitglied einer altadeligen Familie, die den Königen von Portugal in vergangenen Jahrhunder-

ten große Dienste geleistet hatte, und führte das Leben eines Grandseigneurs. Dies konnte er umso besser, als er durch seine Arbeiten sehr große Summen verdiente. Am 8. August 1588 ist er zu Madrid gestorben.

Für die persönlichen Beziehungen zwischen Antonis Mor und unserem Künstler haben wir einen dokumentarischen Beweis in einem Schreiben des Kardinals Grandella vom 19. Februar 1583 an den Sekretär Philipps, Mattheo Vazquez,



Abb. 127.
A. Sanchez Coello: Infant Don Carlos.
Madrid, Prado.

wovon er davon spricht, daß Coello in seinem Haus einige Jahre mit Antonis Mor verkehrt habe (criado algunos años en mi casa con el pintor Antonis Mor). In diesem auf Coello bezüglichen Briefwechsel, der 1580 einsetzte, handelt es sich darum, den sonst unbekannten Bruder des Künstlers, der 1580 von einer mit Unterstützung des Königs ausgeführten Studienreise von Italien zurückgekehrt war, die Stelle als Armero, als königlicher Wappenmaler zu verschaffen.

Coellos religiöse Arbeiten sind in ihrer überwiegenden Mehrzahl trocken, allzu sehr im Bann der großen italienischen Kunst entstanden. Wir nennen hier

die 1574—1577 entstandenen Gemälde des Retablo Mayor der Pfarrkirche von Espinar mit 9 Darstellungen aus dem Leben und Leiden Christi (die Skulpturen dieses Retablo, von Giralte geschaffen, hat gleichfalls Sanchez Coello bemalt und vergoldet). Aus dem Escorial in den Prado gelangt ist die langweilige, klassizistische Katharinenverlobung, voll signiert und 1578 datiert. Ferner die noch an Ort und Stelle befindlichen Altargemälde mit Heiligenpaaren, worunter die Darstellung des heiligen Lorenz und Stephan die gelungenste ist, weniger gut sind die der Eremiten Paulus und Antonius (1582), der Heiligen Vinzenz und Georg (1582), Katharina und Agnes (1581); Maria, Clara und Escolastica, Ambrosius und Gregorius, Basilius Magnus und Athanasius, Justo y Pastor mit einer Ansicht von Alcalà de Henares (1583), Benedikt und Bernhard sowie endlich Hieronymus und Augustinus, ein 1588 entstandenes flaues Spätwerk. Die Kathedrale von Segovia besitzt von ihm eine Alfonsus Sanctius 1585 bezeichnete Darstellung des ungläubigen Thomas, die Kirche S. Jerónimo zu Madrid einen hl. Sebastian mit Christus und Maria.

Die eigentliche Stärke des Künstlers lag auf dem Gebiete der Porträtmalerei. Hier hat er, zwar nicht immer erstklassiges, aber doch zuweilen höchst anerkennenswertes geschaffen, was in den meisten Fällen nahe an Arbeiten des von ihm verehrten Antonis Mor heranreicht. Man spürt aus diesen Porträts, die kulturhistorisch ausnahmslos von höchstem Interesse sind, daß neben Mor auch die großen Venezianer, allen voran Tizian, erheblichen Eindruck auf den Künstler gemacht haben. Von Tizians Studium zeugen heute noch seine uns erhaltenen Kopien.

Aber es liegt in den Porträts des Sanchez Coello noch etwas besonderes, was nicht etwa aus dem Einfluß nordländischer Porträtkunst oder Venezianischer Malerei herzuleiten ist: jene Zurückhaltung und knappe Sachlichkeit, die sich immer mehr von der Art des Renaissanceporträts entfernt, jene Anordnung im Raum, jenes immer stärkere Konzentrieren auf die Hauptsache, den Kopf, eine neue Proportionierung der Farbwerte, kurz eine Anlage des Porträts, wie sie in den Arbeiten des Velazquez ihren idealen Ausdruck gefunden hat. Bereits Dvorak hat schon sehr treffend bemerkt, daß eine gerade Linie von Sanchez Coello über Pantoja de la Cruz zu Velazquez führt, und daß Coellos Nachfolger Pantoja mit einer den Talenten zweiten Ranges eigenen Berharrlichkeit und Konsequenz die bei Coello vorgebildeten Elemente konsequent weiter ausgebaut hat. Diese Porträts, auch die der mäßigen Mitläufer Coellos und Pantojas, sind absolut keine leeren Photographien, bei allen diesen Stücken, mögen sie noch so trocken sein, spürt man deutlich nicht nur das Streben nach einer neuen bildmäßigen Komposition, sondern vor allem die Distanz, die der Künstler zwischen Porträtiertem und Beschauer herzustellen bemüht war. Hier liegt auch, wie wir noch näher sehen werden, der große Unterschied zwischen diesen Arbeiten und den Porträts eines Greco.

Betrachten wir aber zunächst die einzelnen Arbeiten des Sanchez Coello als Porträtisten noch etwas näher.

Für den Sevillaner Kunstfreund D. Gonzalo Argote de Molina malte er 1571 eine ganze Serie kleiner Porträts auf Holz. Die nach dem Leben aufgenommenen wurden mit 15 Dukaten das Stück honoriert, die Bildnisse aber, die nur Kopien nach älteren Meistern waren, nur mit 12 Dukaten. Die Liste führt folgende Namen an: Kardinal Espinosa, Präsident Ovando, Sekretär Mateo Vazquez, Ruy Gomez de Silva, Herzog von Alba, Herzog von Sesa, Fürst von

Piemont, König Philipp, Infant D. Carlos, Karl V., D. Sancho de Leyva, D. Luis de Requesens. D. Garcia de Toledo, D. Juan de Austria; ferner: der — später kanonisierte — König Ferdinand III., der Gran Capitan, König Heinrich



Abb. 128.
Pantoja de la Cruz nach Sanchez Coello: Königin Isabel de Valois.
Madrid, Prado.

von Frankreich, Königin Elisabeth (Philipps zweite Gattin), Königin Anna, Königin Elisabeth von England und Maria, Philipps erste Gattin.

Ein 1585 gemates Porträt des hl. Ignaz von Loyola, das einst im Escorial viel bewundert wurde, ist heute leider unaufindbar. Für den Porträtsaal im Schlößchen El Prado malte er 1582 die Porträts von Da. Juana, Prinzessin von Por-

tugal, Da. Catalina, Gattin Juan III. von Portugal, D. Luis Mendez de Haro, den Oberstallmeister D. Diego de Cordoba, D. Juan de Austria, D. Carlos, Kaiser Rudolph und die Erzherzöge Ernst und Ferdinand.

Sind auch diese Stücke bei einem Brand des Schlosses zum größten Teil zu Grund gegangen, ebenso wie das Reiterbildnis Philipps II. und das Porträt, das diesen Monarchen auf der Reise in Mantel und Mütze wiedergab, so besitzen wir doch von den meisten der in den beiden hier genannten Listen verzeichneten Persönlichkeiten Porträts von der Hand des Sanchez Coello. Bei den Descalzas reales in Madrid sieht man ein frühes Porträt des Infanten D. Carlos (Abb. 127), eines vom Jahre 1564 im Wiener Hofmuseum, ein weiteres im Prado (Abb. 128), das zu den bekanntesten Arbeiten des Meisters gehört. Das Wiener Hofmuseum bringt noch von seiner Hand das Porträt der Königin Anna aus dem Jahre 1571, sowie ein drei Jahre später datiertes Porträt eines Infanten mit einem Falken. Bei den Madrider Descalzas befindet sich ein voll bezeichnetes 1579 datiertes Doppelporträt zweier junger Prinzen, sowie das eines jungen Infanten in Harnisch mit Feldbinde und Kommandostab. Wir bezweifeln, daß hier D. Juan de Austria dargestellt sein soll. Dieser berühmte Feldherr ist uns in dem Kniestück mit dem Löwen der Alcazaba von Tunis in der Sammlung Stirling in London erhalten. (Eine Variante oder eher alte Kopie nach einem lebensgroßen verschollenen Original besitzt der Prado.) Das Brustbild eines Santiagoritters im Prado galt einst als Selbsporträt des Künstlers und wird heute mit allen möglichen Persönlichkeiten zu identifizieren gesucht.

An weiblichen Bildnissen besitzt der Prado eine ganze Anzahl: die Infantin Isabel Clara Eugenia im Alter von 11 Jahren, dieselbe Infantin mit ihrer Schwester Catalina Micaela als Kinder, Catalina Micaela allein, eine Prinzessin aus dem Haus Österreich in weiß, eine Hofdame, endlich Königin Anna, vierte Gemahlin Philipps II. Die Augsburger Galerie bewahrt ein Brustbild der Infantin Isabel Clara Eugenia, kurz vor ihrer Vermählung entstanden; das Wiener Hofmuseum das lebensgroße Porträt einer vornehmen Dame in schwarz (Abb. 129), die uns in dem Kniestück in weiß der Sammlung Stirling in London nochmals begegnet.

Hiermit ist aber die lange Reihe der uns erhaltenen Bildnisse Coellos noch lange nicht erschöpft. Wir erwähnen zum Schluß nur noch die Bildnisse, die er für die Familie der nach Böhmen verheirateten Da. Maria de Lara de Mendoza, Gemahlin des Herrn von Pernstein, eine Ahnfrau des Geschlechts der Rosenberg und Lobkowitz, gemalt hat, und die sich auf dem fürstlich Lobowitzschen Schloß Raudnitz in Böhmen befinden. Unter den Arbeiten, die man dort von des Meisters Hand sieht, sind die Bildnisse der Doña Maria und das überaus malerisch empfundene des D. Garcia de Mendoza, Marqués de Cañete besonders hervorragend.

Als Schüler des Alonso Sanchez Coello werden seine eine Tochter Isabel (1564—1612), ferner Felipe de Liaño (gestorben 1625 zu Madrid) und Pantoja de la Cruz genannt. Mit ihnen kommen wir zu den Hofmalern Philipps III. Liaño soll sich besonders in Miniaturporträts ausgezeichnet haben. In englischen und spanischen Privatsammlungen kann man derartigen Stücken begegnen. Von großen Porträts gehört ihm und Pantoja wohl manches Bild, was heute noch den Namen des Sanchez Coello trägt und für diesen — wie aus dem Kostüm ersichtlich ist — schon zeitlich nicht in Betracht kommen kann. Wir nennen hier das — zeitweilig auch schon Villandrando und Bartolomé



Abb. 129.

A. Sanchez Coello: Weibliches Bildnis.
Wien, K. und K. Hofmuseum.

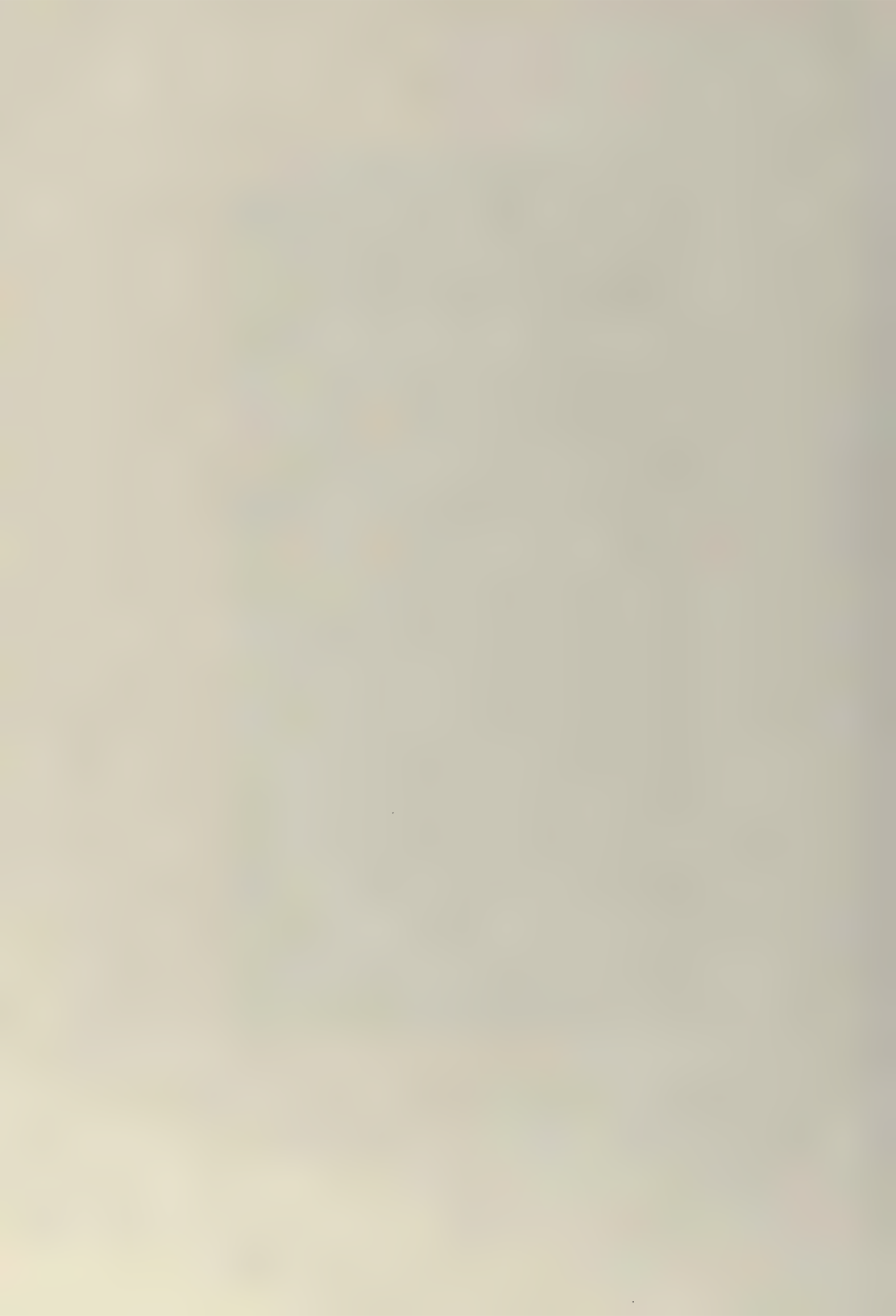
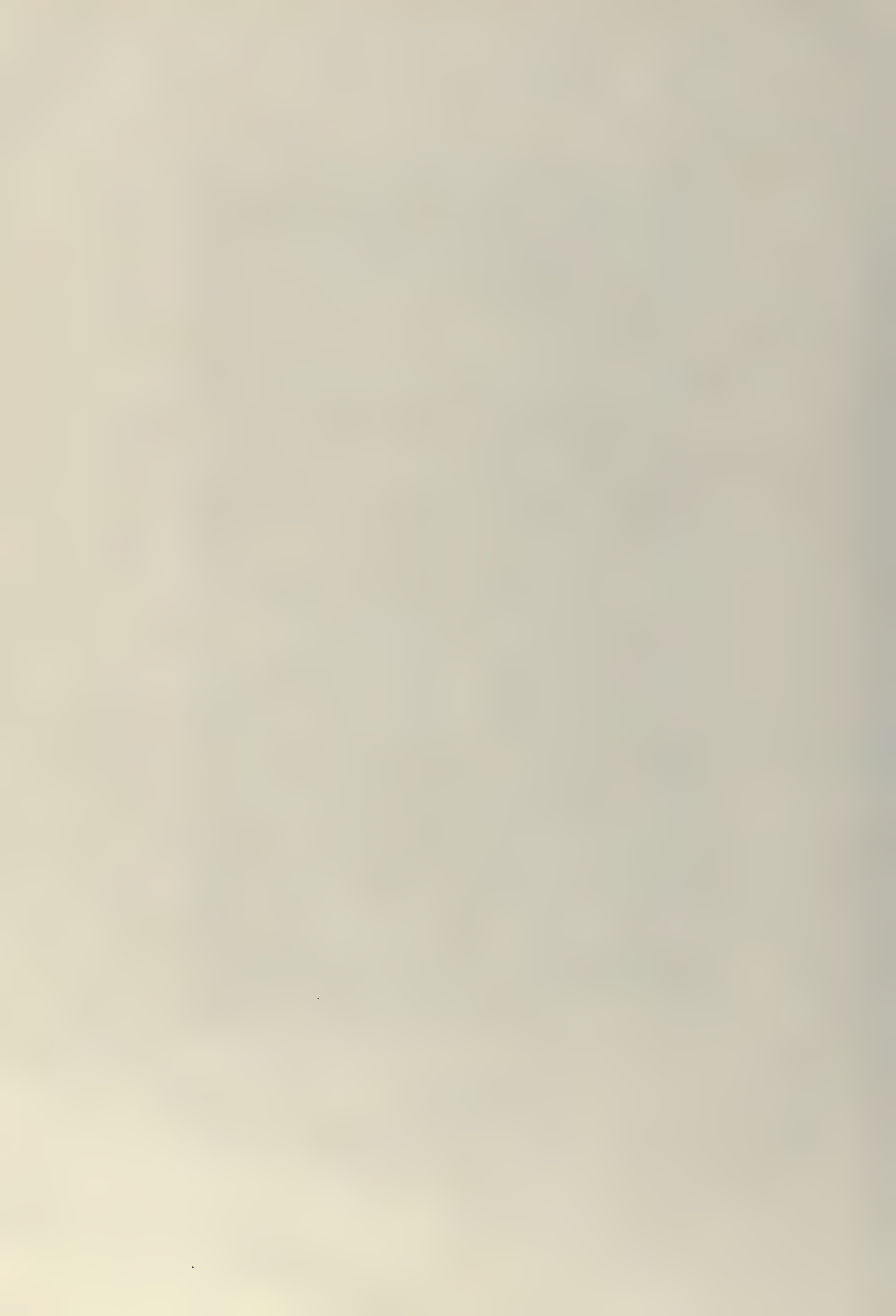




Abb. 130.

Felipe de Liaño (?): Die Infantin Isabel Clara Eugenia mit ihrer Hofzwergin.
Madrid, Prado.



Gonzalez zugeschriebene — wirkungsvolle Porträt der Infantin Isabel Clara Eugenia mit der Hofzwergin (Magdalena Ring) im Prado (Abb. 130), ferner das



Abb. 131.
Pantoja de la Cruz: Geburt Christi.
Madrid, Prado.

Kniestück eines Infanten in Rüstung in der Sammlung Lázaro, sowie ein ähnliches, an Qualität höheres Bild bei Sir John Stirling Bart. in London und das Porträt einer Prinzessin bei den Descalzas Reales in Madrid. Dieses Kloster

besitzt noch eine ganze Reihe ausgezeichneter, zum Teil lebensgroßer männlicher und weiblicher Porträts aus der Zeit Philipps III.

Der bekannteste Schüler des Sanchez Coello ist Juan Pantoja de la Cruz, 1551 in Madrid geboren und nicht später als 1609 dort gestorben. Er war bei Philipp II. wie bei seinem Nachfolger sehr gut angeschrieben, führte den Titel eines Hofmalers und bekleidete das Amt eines ayuda de camera. Er galt als guter Tiermaler, leider sind uns nur geringe Proben von seiner Geschicklichkeit auf diesem Gebiet erhalten. Gleich seinem Lehrer Coello lernte er viel durch Kopieren von Arbeiten Tizians und Moros (so die Bildnisse der Da. Juana de Austria bei den Descalzas und des Kaisers Karl V. im Eskorial, erst 1608 entstanden).

Aber er war weit weniger talentiert als Sanchez Coello. Ihm fehlt nicht nur der feine Farbensinn und die Charakterisierungskunst seines Meisters, sondern er wirkt überhaupt trockener und steifer in allen seinen Arbeiten. Daß seine Schöpfungen aber trotzdem einen nicht unerheblichen Fortschritt in der spanischen Porträtmalerei bedeuten, haben wir bereits weiter oben angedeutet. Sein bestes religiöses Gemälde ist unzweifelhaft die Darstellung „St. Augustin von Mönchen und Santiagorittern umgeben" in der Hauptsakristei der Toledaner Kathedrale. In der Kathedrale von Segovia schuf er die Gemälde des Santiagoretablo, daneben das Porträt des Stifters D. Francisco Gutierrez de Cuellar. 1601 datiert sind die hl. Augustin und Nicolas Tolentino im Staatsratgebäude zu Madrid, 1603 die „Verkündigung" ebenda, sowie hl. Leocadia in der Kathedrale von Córdoba. Unbekannt ist mir der gegenwärtige Aufenthalt der aus dem gleichen Jahre stammenden „Kaselverleihung an den hl. Ildefons", der einst im Museo de Sa. Trinidad zu Madrid zu sehen war. Aus der königlichen Schatzkapelle in den Prado gelangt sind die vollbezeichneten, 1604 datierten Darstellungen der „Geburt Mariä" und der „Geburt Christi" (Abb. 131), interessant, weil verschiedene Figuren Porträts von Mitgliedern der königlichen Familie sind.

Unter seinen Porträts ist das des alten Königs Philipp II. mit dem Rosenkranz in der Hand im Prado am bekanntesten. Leider hat es durch verschiedene Restaurierungen gelitten. Höchst amüsant ist das Konterfei eines fürstlichen Babys bei den Descalzas (voll bezeichnet Abb. 132). Das Kind ist mit allen möglichen Amuletten und Spielsachen behängt. Aus dem Jahre 1607 stammt das Kniestück Margarita de Austria, die Gemahlin Philipps III. darstellend. Für eine Kopie Pantojas nach einem verloren gegangenen Original Coellos gilt das sympathische Bildnis der Königin Isabel de Valois im Prado (Abb. 128). Besondere Aufmerksamkeit verdienen Pantojas Porträts im Escorial, neben einem Porträt Philipps III. von 1608 vor allem das ausgezeichnete Stück, das uns den kranken, bleichen Erbauer des Escorial, Philipp II., im Alter von 71 Jahren höchst lebendig vor Augen führt. Die Porträts des Erzherzogs Albrecht und seiner Gemahlin in der Münchner Alten Pinakothek und die Stücke im Wiener Hofmuseum, wie die beiden Porträts des Infanten Philipp (des späteren Philipp III.), das eine von 1592, das andere vom Jahre 1594, das Porträt der Infantin Anna von 1604 und das der Infantin Maria gehören nicht zu seinen glücklichsten Schöpfungen.

Wie der spanische König so nahm auch die böhmische Familie der Pernstein nach Coellos Tod die Kunst Pantojas für sich in Anspruch, und die Arbeiten, die man auf der bereits genannten Burg Raudnitz von seiner Hand sieht, zählen — ganz ähnlich wie die seines Lehrers — zu seinen gelungensten Schöpfungen. Er malte Johanna von Pernstein, die sich 1584 mit dem gleichfalls

von ihm porträtierten D. Fernando de Aragon y Gurrea vermählt hatte. 1593 schuf er das Bild ihres siebenjährigen Töchterchens Maria und zwei Jahre später das Doppelbildnis der beiden jüngeren Kinder.



Abb. 132.
Pantoja de la Cruz: Ein fürstliches Baby.
Madrid, Descalzas Reales.

Die eben besprochenen Porträtmaler haben sich alle mehr oder weniger lang in Valladolid aufgehalten, das unter dem zweiten Philipp, noch mehr aber unter dessen Sohn, Philipp III., eine erhebliche Rolle als königliche Residenz gespielt hat. Von einer Valladolider Malerschule zu sprechen in dem Sinne, wie man von einer Valladolider Bildhauerkunst reden kann, geht nicht gut an, vor allem schon deswegen nicht, weil die eingeborenen Maler in der überwiegenden Mehrzahl zu unbedeutend sind.

Mit der interessanteste ist der — als Bildhauer weit bedeutendere — Sohn des Pedro de Berruguete, Alonso mit Vornamen (geboren um 1486 zu Paredes de Nava, gestorben zu Toledo 25. September 1561). Im Museum von Valladolid sieht man von ihm die Tafeln, die von dem Retablo aus S. Benedito

stammen: die vier Evangelisten, in engstem Anschluß an die Stiche des Agestino Veneziano geschaffen. In Salamanca besitzt das Colegio de los Ingleses von ihm ein von dem Toledaner Erzbischof D. Alonso Fonseca gestiftetes Altarwerk, dessen 1529—1531 entstandene Gemälde jedoch zum Teil von Schülerhand ausgeführt sind. Sicher von dem Meister ist die „Anbetung der Hirten", dann wohl noch die Anbetung der Könige, Beschneidung, Flucht nach Ägypten. Allen Bildern gemeinsam sind die schwärzlichen Schatten und die bleiche Karnation. Der italienische Einfluß macht sich überall stark bemerkbar.

Hier sei auch eines vielseitigen Künstlers gedacht, der längere Zeit in Valladolid gewirkt hat: Gaspar Becerra. Dieser um 1520 in Baeza, also in Andalusien, geborene Meister betätigte sich als Architekt, Bildhauer und Maler. Sein bestes hat er zweifelsohne als Bildhauer geleistet. Er war einer der intelligentesten Romanisten, studierte lange in Rom (bis nach seiner Heirat im Jahre 1556), schloß sich eng an Michelangelo an und half dort u. a. zusammen mit



Abb. 133.
G. Becerra: Büßende Magdalena.
Madrid, Prado.

seinem Landsmann Rubiales Vasari bei der Ausmalung der Cancelleria, sowie Daniel de Volterra bei den Fresken in Sa. Trinita' de' Monti (Geburt Mariä). Seine ungewöhnlichen anatomischen Kenntnisse verraten vor allem seine Zeichnungen für das Buch des Arztes Valverde. Nach kürzerem Aufenthalt in Zaragoza machte er sich in Valladolid ansässig, wo er für die barmherzigen Brüder am Tabernakel des Hochaltars die vier Evangelisten malte. Philipp II. ließ sich natürlich einen solchen Mann nicht entgehen und beauftragte ihn 1562 mit der Ausführung der Deckenmalereien, die noch heute das „Kabinett der Königin" im Schloß el Pardo bei Madrid zieren, Szenen aus der Geschichte des Perseus (1563 vollendet). Sonst haben die Brände viele seiner Gemälde zerstört, so die Fresken, die er im Madrider Alcazar zum Teil mit Juan Baut. Castello Bergamasco und Romulo Cincinnato 1562—1567 geschaffen hat, sowie seine auf Marmor gemalten Altarbilder, einst bei den Descalzas Reales in Madrid. Seinen Entwurf für den früheren dortigen, durch Feuer zerstörten Hochaltar, kann man noch in der Handzeichnungsabteilung der Madrider Nationalbibliothek studieren. 1570 ist Becerra in Madrid gestorben.

Das einzige wirklich bedeutende Gemälde, das wir noch von seiner Hand besitzen, ist die aus dem Convento de Sa. Cruz zu Segovia stammende lebensgroße „büßende Magdalena“ im Prado (Abb. 133), ein Werk, das uns die hohe Zeichen-



Abb. 134.
Bartolomé Gonzalez: Die Ruhe auf der Flucht.
Madrid, Prado.

kunst und das Schönheitsgefühl des Meisters wie seine Auffassung des Kolorits in charakteristischer Weise vor Augen führt. Ein gewisser Einfluß der Kunst Parmiggianinos auf Becerra erscheint uns hier unverkennbar. Gleichfalls von ihm dürfte die an gleicher Stelle befindliche, im Katalog irrigerweise Michel-

angelo zugeschriebene „Geißelung Christi“, stammen. Von großem Interesse ist des Künstlers Entwurf zu einem „Polyphem“, den die Handzeichnungssammlung der Madrider Academie de S. Fernando birgt.

Als Maler der Stadt Valladolid ist gegen 1630 der einer portugiesischen Familie entsammende, 1547 geborene Bartolomé de Cardenas gestorben. Er war ein Schüler des Alonso Sanchez Coello, malte für das Madrider Atochakloster Szenen aus dem Leben des hl. Dominicus und führte 1610 im Auftrag des Herzogs von Lerma eine Reihe von Gemälden für den Convento de S. Pablo zu Valladolid aus, darunter ein Kolossalbild, eine „Glorie“ darstellend. Diese Gemälde müssen Anklang in Valladolid gefunden haben, denn die dortigen Franziskanermönche ließen sich von ihm eine „Portiunkula“ malen, und 1614 beauftragte man ihn mit der Ausführung des Hochaltarbildes für die Kirche des Convento de Belen. Noch im gleichen Jahre machte er sich an die Herstellung des Gemäldeschmuckes für den Hochaltar der Marienkirche zu Tudela de Duero. 1622 wurde er, wie erwähnt, zum Maler der Stadt Valladolid ernannt. Er scheint wenige Jahre später dort gestorben zu sein. Seine uns erhaltenen Arbeiten verraten eine nur mittelmäßige Begabung. Am besten ist noch die „Geburt Christi“, die man neben verschiedenen trockenen Heiligenhistorien alle aus den genannten Valladolider Kirchen stammend, im dortigen Museum sehen kann.

Bartolomés Sohn Juan, der gleichfalls in Valladolid in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts tätig war, schätzte man vor allem wegen seiner Frucht- und Blumenstücke.

Eine Bartolomé de Cardenas ganz ähnlich geartete Persönlichkeit war Gregorio Martinez, ein gebürtiger Valladolider, der in seiner Heimat vom letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts bis nach 1633 tätig war. Wir nennen hier als eine seiner tüchtigsten Arbeiten die große, 1596 neben anderen Bildern für das Kloster S. Agustin zu Valladolid geschaffene, jetzt im dortigen Museum befindliche „Verkündigung“, die ein sehr zartes Kolorit aufweist.

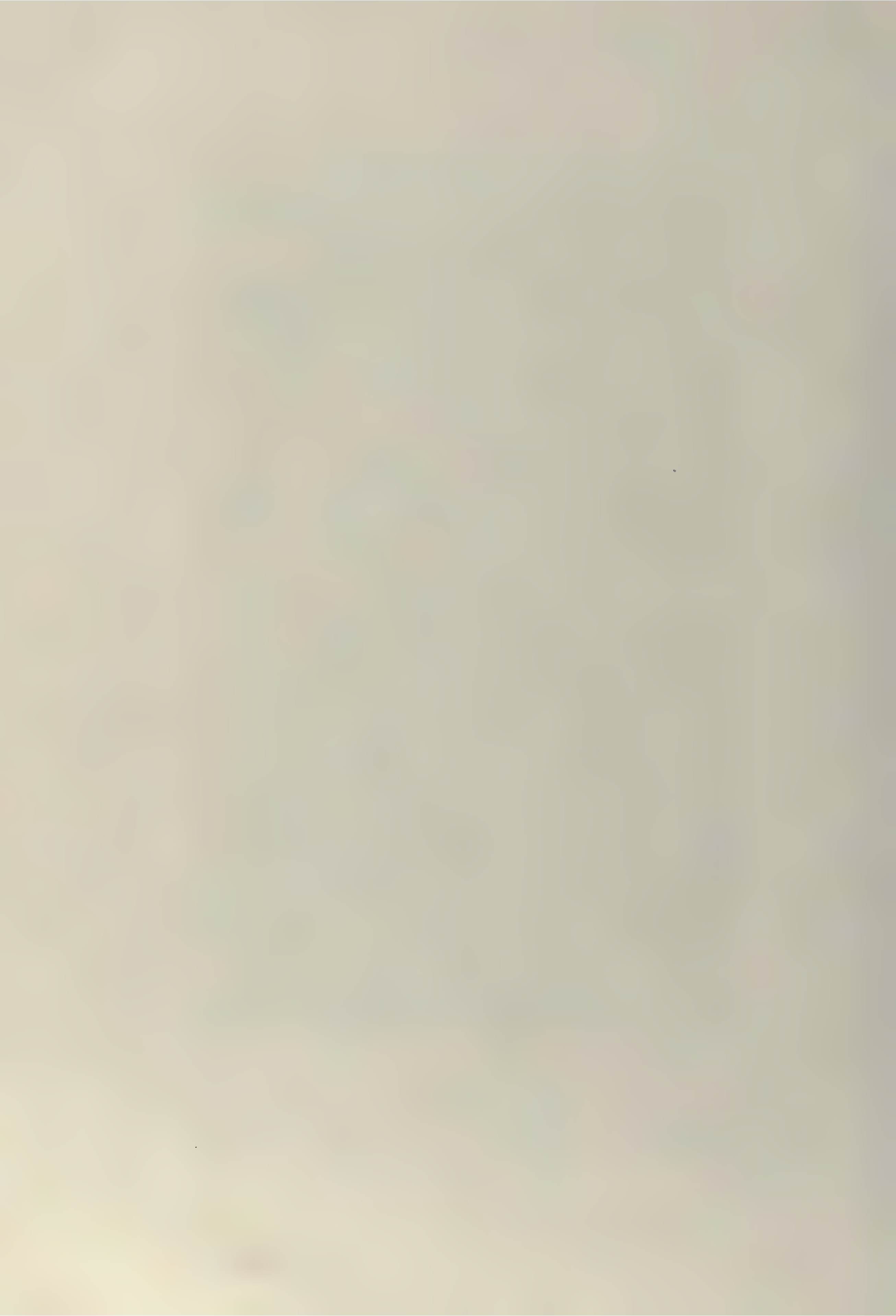
Eine nicht unwichtige Rolle in der Valladolider Lokalkunst spielte Tomas de Prado, Schwiegersohn des in Segovia ansässigen, uns durch keine Arbeit bekannten Hofmalers Alonso de Herrera. Er dürfte um 1560 geboren sein, gestorben ist er nach 1630. Philipp III. ernannte ihn 1603 zum Hofmaler; er bemalte und vergoldete in späteren Jahren verschiedene Retablen in Kirchen der Valladolider Gemarkung. Seine beste Leistung sind die vier Gemälde am Hochaltar von Sa. Maria la Real de las Huelgas: Geburt Christi, Anbetung der Könige, Auferstehung Christi und Ausgießung des hl. Geistes, die er 1614—1616 ausgeführt hat.

Bedeutender als die letztgenannten Künstler, aber doch nur eine bescheidene Größe war Bartolomé Gonzalez. 1564 zu Valladolid geboren, kam er zu Patricio Caxes in die Lehre, bildete sich durch das Studium der Bildnisse des Sanchez Coello und Pantojas zu einem ganz wackeren Porträtisten aus, wurde seit 1608 von Philipp III. in Burgos, Valladolid, Eskorial und im Schloß el Pardo beschäftigt, 1617 als Nachfolger des Fabricio Castello zum Hofmaler ernannt und ist 1627 in Madrid gestorben.

Genauer betrachtet paßte eigentlich Gonzalez ausgezeichnet zu dem langweilig nüchternen, wenig kunstverständigen Philipp III. Fast noch interessanter als seine Bildnisse wie die im Prado: die Infantin Isabella Clara Eugenia, die Königin Margarita, die beiden Reiterbildnisse Philipps III. und seiner Gemahlin,



Abb. 135.
Bartolomé Gonzalez: Der jugendliche Täufer Johannes.
Budapest, Museum der Bildenden Künste.



die bekanntlich später im Atelier des Velazquez vergrößert und übermalt wurden, das lebensgroße Porträt Philipps III. in reicher Rüstung im Gobierno Civil zu Madrid, sind seine religiösen Gemälde. Vor allem der voll signierte „Jo-



Abb. 136.
Pedro A. Vidal: Philipp III.
Madrid, Prado.

hannes d. T." im Budapester Museum (Abb. 135) zeigt, daß auch Gonzalez ähnlich wie seine jüngeren, im allgemein weiter vorgeschrittenen Madrider Kollegen, die Tendenzen Carravaggios aufgegriffen hatte. Außer diesem Stück sei noch die

1616 für S. Francisco gemalte „Geburt Christi“ und die „Ruhe auf der Flucht“ im Prado (Abb. 134) erwähnt.

Neben Gonzalez wirkten am Hof des dritten Philipp noch eine ganze Anzahl mittelmäßiger Porträtmaler, so Pedro Antonio Vidal, der angeblich aus Castellon de la Plana (bei Valencia) stammte, und von dem der Prado ein Porträt Philipps III. in Rüstung besitzt, das wohl identisch mit dem 1517 für Hernando de Espejo gemalten Stück ist (Abb. 136). Es muß aber auf die Tatsache hingewiesen werden, daß Vidal den grauen Hintergrund, (der von dem Boden äußerlich nur ganz schwach oder gar nicht getrennt ist), bereits in der gleichen Weise verwertet, wie es später Velazquez tut. Auch in der Komposition, vor allem dem Beiwerk (Rüstungsstücke) gemahnt Vidals Bildnis Philipp III. lebhaft an Velazquezsche Schöpfungen, vor allem den sogen. „Don Juan de Austria“. Seine in der älteren Literatur erwähnten Bildnisse des genannten Monarchen als Kronprinz und des Fürsten Victor von Savoyen darf man mit großer Wahrscheinlichkeit in zwei Bildern bei den Descalzas Reales in Madrid erblicken, die überhaupt eine große Anzahl interessanter Porträts aus jener Zeit in ihren so schwer zugänglichen klösterlichen Räumen besitzen.

Auf dem mehrfach erwähnten Schloß Raudnitz in Böhmen sieht man ein Andres Lopez signiertes Bildnis Philipps III. Von dem gleichen Künstler, dessen Lebensdaten unbekannt sind, stammt u. a. noch ein Bildnis der Königin Maria im Depot des Wiener Hofmuseums. Als Porträtist hält dieser Künstler ganz wohl den Vergleich mit Gonzalez aus.

Gleichfalls ein sonst Unbekannter ist jener Catí, dem das recht lebendige Halbfigurenbildnis eines Feldherrn, vermutlich eines Herzogs von Benavente, in der Sammlung des Conde de Casa Valencia zugeschrieben wird.

In diesem Zusammenhang sei auch jenes Rodrigo de Villandrando Erwähnung getan, der 1628 als Pintor del Rey aufgeführt wird, also noch unter Philipp IV. tätig war, wie aber sein signiertes Bildnis dieses Monarchen im Prado beweist, noch völlig der älteren Schule angehört. Andere Arbeiten von ihm besitzt der Duca de Montellano und die Galerie Corsini in Rom.

Endlich muß hier noch auf zwei höchst interessante weibliche Bildnisse hingewiesen werden, deren Autor noch immer rätselaft ist. Das eine hängt im Prado, das andere, in der Qualität ungleich höher stehende, befand sich vor einigen Jahren im Londoner Kunsthandel. Man hat bei diesen Frauenbildnissen mit den reichen Kostümen an jene Catalina Cantoni aus Mailand denken wollen, die 1559 Philipp II. nach Spanien hatte kommen lassen. Allein, wir wissen ja nicht, ob diese Kunststickerin sich auch als Malerin (und als eine so talentierte Malerin) betätigt hat, außerdem weißt das Kostüm auf eine spätere Epoche. Viel eher möchten wir glauben, daß die beiden Porträts Spätwerke einer anderen berühmten Italienerin sind, jener gleichfalls 1559 nach Madrid berufenen Sofonisba Anguisciola. Sie malte wiederholt das Königspaar und den Infanten Don Carlos. Von ihren Porträts der Königin Isabel de Valois scheint uns das eine in dem Exemplar der Borghesegalerie (vielleicht identisch mit dem 1561 für den Papst Pius IV. gemalten?), ein anderes in dem zu Unrecht Sanchez Coello zugeschriebenen Bildnis bei Lady de Gex in London erhalten zu sein. Unsere Vermutung, daß jene weiter oben zitierten weiblichen Bildnisse von Sofonisba Anguisciola stammen, wird noch durch eine weitere Tatsache gestützt. Es ist nämlich auf dem jetzt in Amerika befindlichen Porträt offenbar keine andere Persönlichkeit dargestellt als die Infantin Isabella

Clara Eugenia, und wir wissen, daß die italienische Malerin 1599 diese Infantin als Braut in Genua porträtiert hat. (Charakteristisch ist, daß das betr. Porträt von Beruete einem unbekannten Genueser Maler zugeschrieben wurde).



Abb. 137.
Schule des A. Sanchez Coello: Don Juan de Austria.
Madrid, Prado.

Weit bedeutender aber wie alle diese Künstler sowohl als Porträtist wie als Schöpfer religiöser Gemälde ist der Maler, der in den letzten Jahren wie kein zweiter in den Vordergrund künstlerischen Interesses gezogen worden ist, den man jetzt schlechtweg „den Meister von Toledo“ zu nennen pflegt: Domenico Theotokópuli, el Greco.

Schauen wir uns aber, ehe wir auf die Persönlichkeit und das Wirken des eigenartigen Griechen in Toledo näher eingehen, einmal genau um, welche einheimischen Maler in jener Zeit in der alten Kaiserstadt am Tajo tätig waren.

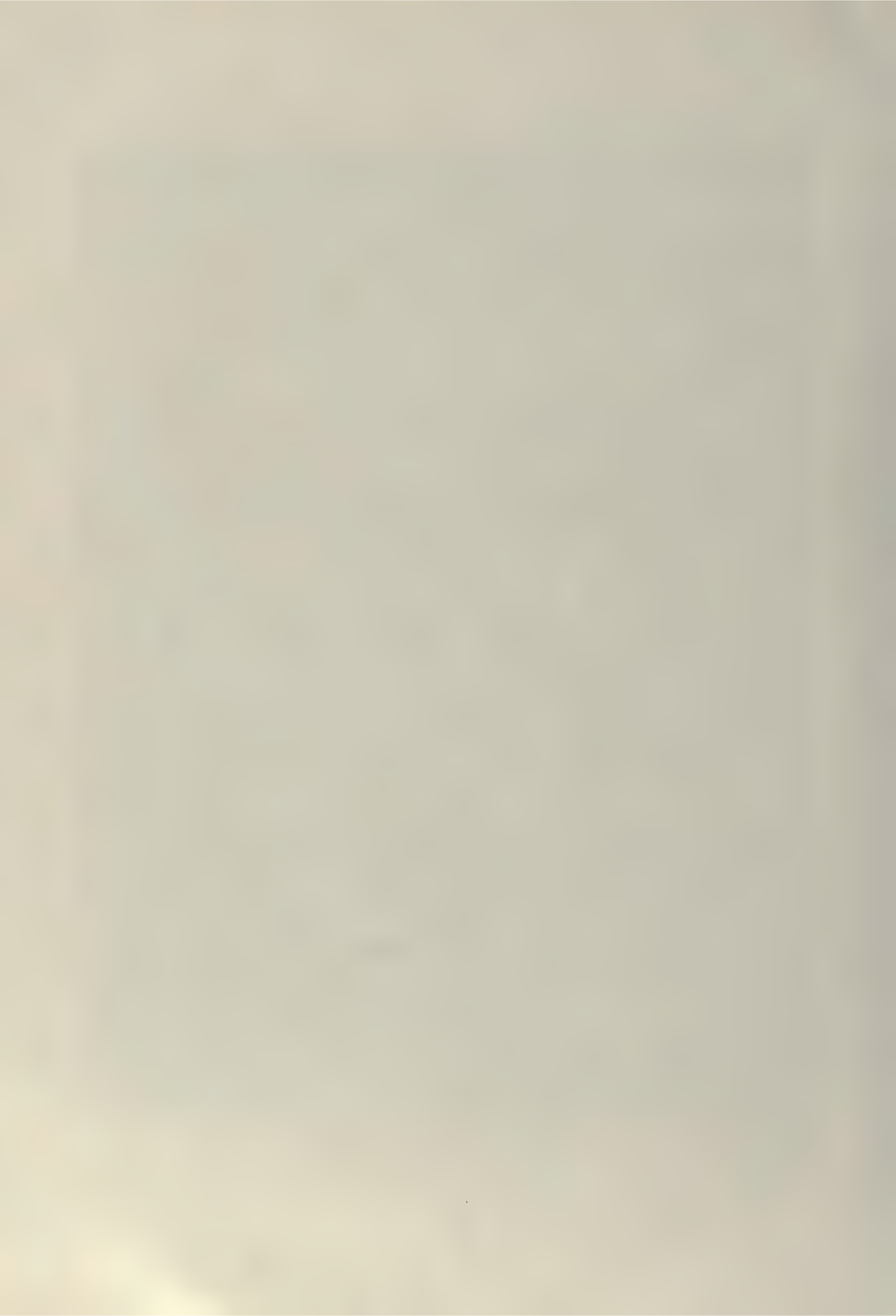


Abb. 138.
Luis de Carvajal: Büßende Magdalena.
Madrid, Prado.

Wir beginnen bei der Aufzählung der kleinen Schar dieser durchgängig mäßigen Künstler mit Luis de Velasco, seit 1564 in Toledo nachweisbar, 1581 zum Maler der Kathedrale ernannt, in welchem Jahre er auch die wenig persönliche „Verkündigung“ über der Katharinentür im Kreuzgang malte. Sehr mäßig sind auch die 1594 bzw. 1599 entstandenen Porträts der Erzbischöfe Quiroga und Garcia de



Abb. 139.
El Greco: Selbstbildnis.
Madrid, Sammlung Beruete.



Loaysa im Kapitelsaal. Noch weniger talentiert war sein Sohn Cristobal, der Autor des Porträts des Kardinal-Erzherzogs Albrecht (1598) am gleichen Ort.

Etwas besser steht es um Blas del Prado. Er ist um 1545 zu Toledo geboren. Seine „Madonna mit Johannes Ev. und dem hl. Ildefons" im Prado, laut Inschrift eine Stiftung des berühmten Autors des „Flos. Sanctorum", Alonso de Villegas und 1589 gemalt, die „Erscheinung der hl. Jungfrau" in der Madrider Akademie, die Gemälde des Hauptaltars der Cap. de S. Blas beim Kreuzgang der Toledaner Kathedrale mit dem Titelheiligen und den Evangelisten, sowie die Seitenaltäre mit dem hl. Antonius Abad und einer „Darstellung im Tempel", zeigen ihn als erklärten Romanisten, von Fra Bartolomeo und Andrea del Sarto abhängig. Man möchte lieber etwas von der sauberen Ausführung, dem gutgemeinten Streben nach Monumentalität missen, hätte Blas seinen Schöpfungen mehr Wärme verliehen. Das Ereignis seines Lebens war seine Reise nach Marokko: Von Philipp II. empfohlen malte er in den neunziger Jahren (um 1593) den marokkanischen Sultan zu dessen größter Zufriedenheit. Als einzige künstlerische Ausbeute brachte er — muselmännische Gepflogenheiten mit, wie die Sitte, nie anders als mit untergeschlagenen Beinen auf seidenen Kissen zu sitzen und auch so zu essen. Allein, das sollte sich bald an seiner Gesundheit rächen. Nach wenigen Jahren starb er um 1600 in Toledo.

Von ihm oder aus seinem Kreis stammt das umfangreiche Altarwerk, das den Hochaltar des Convento de S. Pablo zu Toledo schmückt. Man sieht da u. a. eine „heilige Familie mit schlafendem Christkind, Schweigen gebietendem Johannes", einen recht sinnlich erfaßten „hl. Franz vor einem Cruzifix kniend" und eine sehr dramatische „Enthauptung Pauli".

Ein sehr mäßiger Maler war der 1534 zu Toledo geborene Luis de Carvajal (Carbajol), ein Bruder des Bildhauers Monegro und Schüler Villoldos, der für Philipp II. arbeitete und 1613 noch am Leben war. Im Escorial malte er an zwei Oratorien im großen Kreuzgang Szenen aus der Jugendgeschichte Jesu und für die Kirche verschiedene Altarbilder an einen Pfeileraltar „die Heiligen Fabian und Sebastian", etwas besser „Cosmas und Damian" in der Vorkirche, ferner in sieben Kapellen die Heiligen: Cäcilie und Barbara, Bonaventura und Thomas von Aquin, Leander und Isidor, Agueda und Lucia, Leocadia und Engracia, Domingo und Franz von Assisi, endlich Ildefons und Eugen. Ferner schmückte er neben Pantoja die Altäre der Klosterkirche der beschuhten Augustiner zu Madrigal bei Avila. Diese Gemälde, alle 1604 gemalt, sind heute über verschiedene spanische Sammlungen zerstreut, so der hl. Wilhelm in der Kathedrale von Córdoba, dre hl. Nicolas von Tolentino im Prado, die hl. Justa in Cantoria bei Almeria. Aus dem Eskorial ins Pradomuseum gelangt ist die signierte Halbfigur einer büßenden Magdalena (Abb. 138), eine trockene Arbeit, die aber in interessanter Weise einen gewissen Einfluß Grecos erkennen läßt.

EL GRECO.

Wir haben mit Absicht Greco an das Ende dieser Reihe, dieses Bandes überhaupt gestellt, denn dieser Meister bedeutet in zweifacher Weise einen Höhepunkt, einen Abschluß: Er ist der bedeutendste aller Manieristen, die im 16. Jahrhundert in Spanien tätig waren und zugleich unter all den fremden Künstlern, die seit Jahrhunderten in Spanien gewirkt hatten, derjenige, bei dem die Hispanisierung, die zauberhafte Macht des spanischen Landes, seiner Bewohner, seines Geistes, ihren letzten, höchsten Triumph gefeiert hat.

Domenico Theotokópuli kam um das Jahr 1547 zu Candia auf Kreta zur Welt. Er scheint frühzeitig die Heimat verlassen zu haben und nach Venedig gegangen zu sein. Dort arbeitete er im Atelier Tizians, und half dort u. a. dem Meister an jener „Lorenzmarter“, die für den gleichen Fürsten und die gleiche Kirche bestimmt war, die drei Lustren, später eines seiner besten Werke, den „hl. Mauritius“ bestellen und aufnehmen sollten: Philipp II. und den Escorial. Es kann wohl kein Zweifel herrschen, daß mit dem sehr tüchtigen jungen Mann, den Tizian in einem Brief vom 2. Dezember 1567 an seinen königlichen Gönner als seinen Schüler und Gehilfen bei dem genannten Gemälde erwähnt, kein anderer gemeint ist als Greco. So knüpften sich in eigenartiger Weise schon früh die Bande zwischen Greco und Spanien. Auf die weitere Tätigkeit des Künstlers in Italien näher einzugehen, liegt nicht im Rahmen dieser Ausführungen, wir müssen aber kurz bemerken, daß die uns erhaltenen Jugendarbeiten Grecos deutlich beweisen, daß neben Tizian auch Tintoretto und Jacopo Bassano, sowie Paolo Veronese sehr stark auf den jungen Kandioten eingewirkt haben, so tiefe Eindrücke bei ihm hinterlassen haben, daß wir auch in der spätesten, reifsten Zeit des Künstlers noch einige Nachwirkungen erkennen können. Wir erwähnen kurz, daß es der junge Maler nicht lange in Venedig ausgehalten hat, daß er, anscheinend auf dem Wege über Parma im Herbst 1570 in Rom eintrifft. Dort erregte er durch ein — heute verschollenes — Selbstporträt in der Künstlerwelt großes Aufsehen und erfreute sich der Freundschaft und Protektion des berühmten Miniaturisten Julio Clovio, der als Mazedonier ein halber Landsmann von ihm war. Allein — trotz all der glänzenden Aussichten kehrte Greco Rom ebenso entschlossen den Rücken, wie er Venedig verlassen hatte. Im September 1577 treffen wir ihn in der Stadt, die für ihn zur zweiten Heimat werden sollte, in Toledo, der vom grünen Tajo umrauschten alten Kaiserstadt. Was den Künstler zur Übersiedlung nach Spanien bewog, darüber herrscht nur eine Vermutung, keine Gewißheit. Der äußere Anlaß scheint der Auftrag zur Ausführung der Altargemälde in der — als Bau erst Ende 1576 vollendeten — Kirche des Klosters So. Domingo el Antiguo gewesen zu sein. Da uns aber der eigentliche Vertrag für diese Arbeit nicht mehr erhalten ist, so vermögen wir auch hier nicht genau festzustellen, wo und durch wen diese Arbeit vermittelt wurde. Jedenfalls lagen bereits am 11. September 1577 Grecos Entwürfe und Zeichnungen zu den drei Hauptretablos (d. h. jeweils dem eigentlichen Altaraufbau) von Messer Dominico und dem Auftraggeber bezw. Testamentsvollstrecker der Gründerin des Klosters D. Diego de Castilla, Dean der Toledaner Kathedrale, unterzeichnet vor, denn an dem genannten Tag verpflichtete sich der Bildhaue Monegro in Gegenwart Grecos, diese Retablos ebenso wie die gleichfalls von Greco entworfenen fünf Statuen auszuführen. 1577 ist laut Inschrift auch das erste Gemälde für den Hochaltar der Kirche, die jetzt in Chicago befindliche „Himmelfahrt Mariä“ entstanden. Der eigentliche Vertrag Grecos dürfte schon eine Reihe von Monaten vor dem oben erwähnten Datum abgeschlossen worden sein, denn das Toledaner Domkapitel bestellte bereits ein Vierteljahr vorher, unzweifelhaft auf Betreiben des genannten Deans und angeregt durch die wohl schon Ende Juni vollendete „Himmelfahrt Mariä“ bei Greco ein großes Gemälde, eine „Entkleidung Christi auf dem Calvarienberg“. Auch hier fehlt uns der eigentliche Kontrakt. Wir wissen nur, daß Greco die erste Anzahlung für dieses Bild am 2. Juli 1577 erhielt. Dies ist bis jetzt das früheste Datum von Grecos Aufenthalt in Toledo, in Spanien überhaupt. Wir dürfen nach

allem hier kurz skizzierten vermuten, daß Greco ungefähr um Frühlingsanfang 1577 nach Toledo gekommen ist. 1579 waren die Gemälde für das Kloster vollendet, ebenso das im Auftrag des Domkapitels gemalte Bild. Über dieses



Abb. 140.
El Greco: Entkleidung Christi auf dem Calvarienberg (el Espolio).
München, Königl. Alte Pinakothek.

„Espolio" kam es zu einem unerquicklichen Prozeß zwischen dem Künstler und der Geistlichkeit — er sollte nicht der einzige bleiben, den Greco um seine Werke zu führen hatte. Der Grund war in den meisten Fällen das angeblich

zu hohe Honorar. In Toledo war man damals an mäßige Künstler und mäßige Preise gewöhnt. Danach glaubten einige naiv, auch Greco und seine Kunst bemessen zu können. In allen diesen Streitigkeiten blieb schließlich doch der Künstler dank seiner unerschütterlichen Charakterfestigkeit Sieger.

Grecos einzige große, äußerliche Niederlage ereignete sich wenige Jahre nach den ersten Toledaner Erfolgen und zwar eigenartigerweise da, wo der Künstler am meisten zu triumphieren gedacht hatte, wo sich Greco — wie wir anzunehmen geneigt sind — bereits in Italien die kühnsten Hoffnungen auf die Erfüllung eines wundervollen Künstlertraumes gemacht hatte: bei dem König Spaniens, dem Erbauer des Escorial, Philipp II.

Es war in den siebziger Jahren in der ganzen italienischen Kunstwelt bekannt, daß Philipp II. italienische Maler zur Ausschmückung des Escorial suche und daß Tizian die königliche Aufforderung mit Rücksicht auf sein Alter, Paolo Veronese mit anderen Entschuldigungen abgelehnt habe. Man kann es wohl Greco nachfühlen, daß es ihm, der wie kein zweiter seiner Zeitgenossen für religiöse Malerei prädestiniert war, als eine ideale Aufgabe, um nicht zu sagen, als die Aufgabe seines Lebens erschienen sein mußte, den grandiosen Bau im Herzen Spaniens, der nicht nur zur Grabesstätte der spanischen Monarchen bestimmt, sondern als eine monumentale Verkörperung der unerschütterlichen Anhänglichkeit Philipps an die katholische Kirche gedacht war, mit religiösen Gemälden auszuschmücken, in denen die mystische Stimmung jener Zeit ihren höchsten malerischen Ausdruck erhalten sollte. Und so dürfte der letzte Grund für Grecos rätselhafte Übersiedlung nach Spanien wohl darin zu finden sein, daß er hoffte, durch die eine bedeutende Arbeit (wie es dann die Gemälde im Kloster So. Domingo waren), die Aufmerksamkeit des Hofes zu erregen und zur Ausschmückung des Escorials in hervorragender Weise herangezogen zu werden. Es schien auch alles ganz nach Wunsch zu gehen. Die ersten Arbeiten des Künstlers in Toledo machten des Künstlers Namen weit über die Stadt hinaus bekannt. Dazu kam noch, daß Greco mit dem Bildhauer Pompeo Leoni befreundet war, der bekanntlich sehr viel für Philipp II. im Escorial gearbeitet hat. Greco porträtierte den Italiener um das Jahr 1578 (in jenem lebensvollen Bildnis der Sammlung Stirling zu Keir in Schottland), und vielleicht war Pompeo Leoni auch der letzte Vermittler zwischen Philipp II. und Greco. Tatsache ist jedenfalls, daß Greco (laut eines Schreibens des Königs an den Prior des Escorials vom 25. April 1580) Anfang April 1580 den Auftrag zu einem großen Altargemälde für eine Kapelle der Escorialkirche erhalten hatte, das den Martertod des hl. Mauritius und der thebaischen Legion darstellen sollte. Bevor Philipp dieses Bild bestellte, hatte er von Greco wie von jedem anderen seiner Künstler, eine Art Probearbeit verlangt: es ist dies das eigenartige kleine Bild im Escorial, bekannt unter dem Namen „Der Traum Philipps“ (Abb. 141). Allein, so gut dem König diese — wohl in den ersten Monaten des Jahres 1580 vollendete — ganz dem religiösen Geschmack des Monarchen entsprechende Darstellung gefiel, so wenig Anklang fand bei ihm das, anscheinend erst 1582 zum Abschluß gekommene, große Altarbild. Und der Grund? Greco hatte hier etwas geschaffen, was in den Augen Philipps wohl ein interessantes Kunstwerk, aber kein Altarbild nach seinem spanisch-religiösen Empfinden, seinem im Grund doch pedantischen Urteil war. Greco, der sonst die Regungen des spanischen Geschmacks so fein verstand, der das religiöse Gefühl wie die ganze Lebensauffassung der Spanier so meisterlich zu interpretieren wußte, er hatte hier

dem spanischen Naturalismus, dem Märtyrerkult in der Form von Darstellungen, die die grausam barbarische, blutrünstige Seite betonen, keine Folgschaft geleistet. Nicht leisten wollen und können. Denn gegen solche Dinge sträubte sich sein auch durch die späteren äußeren „Verzerrungen" stets erkennbares griechisches Schönheitsgefühl, die Kulturauffassung, die er in Venedig empfangen hatte.



Abb. 141.
El Greco: Der „Traum Philipp II."
El Escorial.

Hier, bei diesem „hl. Mauritius" tut sich mit voller Deutlichkeit die Kluft auf, die Greco von den eingeborenen Spaniern trennt, nicht nur was die Auffassung des Inhalts betrifft, sondern auch was das Wesen der Malerei selbst anlangt. Denn Greco hat so wie hier auch in der spätesten seiner Schöpfungen nie seinen starken Zusammenhang mit den italienischen Manieristen des Seicento verleugnen können. Mag man bei Greco gerade wie bei jenen Manieristen, manches als gewaltsam, als zu gezwungen empfinden — ein „Faiseur" war der Grieche

nicht. Für seine künstlerische Ehrlichkeit gibt es kein besseres und schöneres Zeugnis als den „hl. Mauritius".

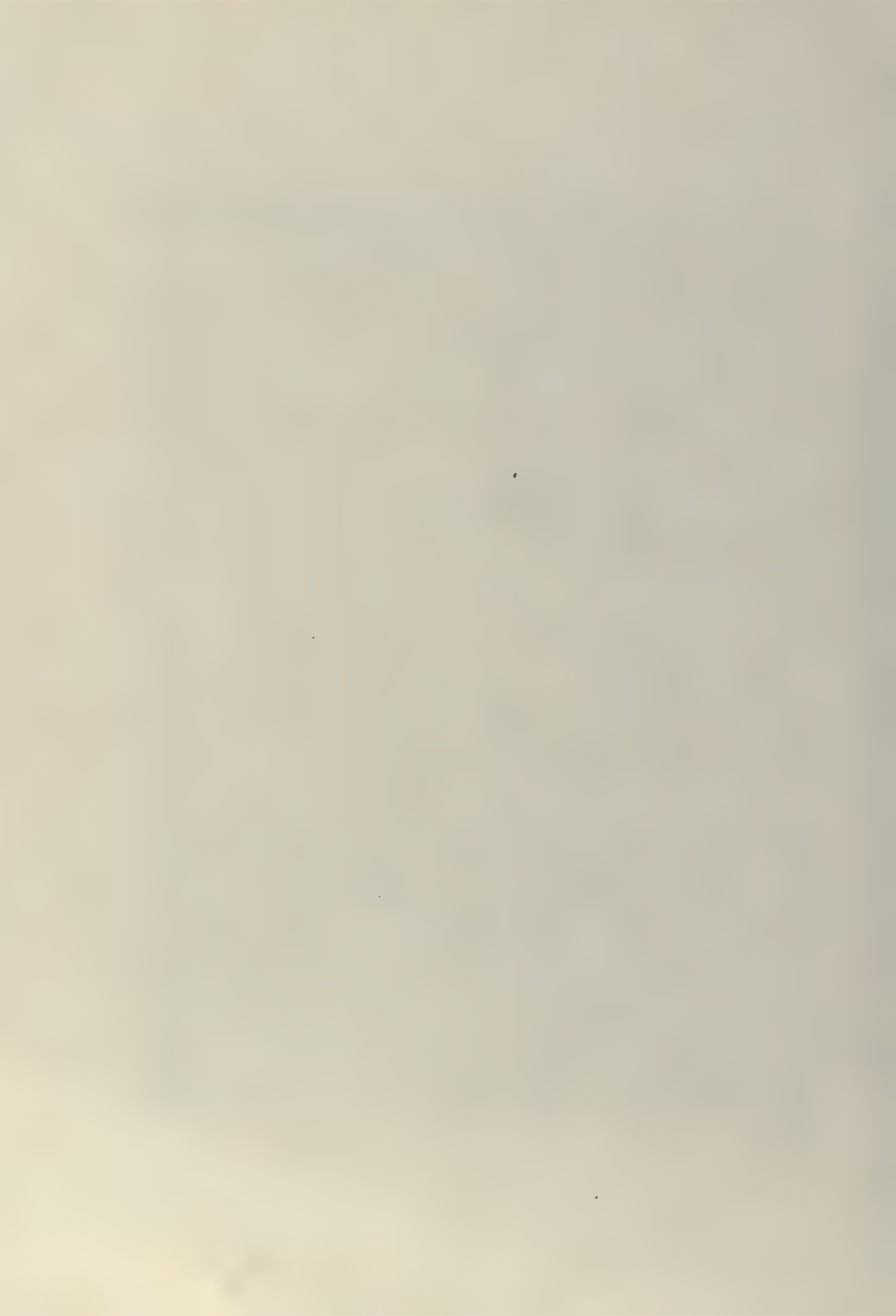
Mit den großen Hoffnungen für eine umfangreiche Tätigkeit im Dienst des zweiten Philipp war es nun für immer vorbei. Aber dieser äußere Mißerfolg entmutigte den Künstler in keiner Weise, zumal ihm in Toledo Aufträge von allen Seiten zukamen. Er malte für Kunstliebhaber Porträts und kleine religiöse Darstellungen und schuf für Kirchen und Klöster große Altargemälde, so 1586 für die Pfarrkirche So. Tomé das so berühmt gewordene „Begräbnis des Grafen Orgaz", anfangs der neunziger Jahre die Taufe Christi, Kreuzigung und Auferstehung für das Colegio Da. Maria de Aragon in Madrid (heute im Prado), zwischen 1597 und 1599 eine Reihe von Gemälden für die Capilla de S. José in Toledo, von denen der hl. Martin und die Madonna mit den Heiligen Marina und Agnes nach Philadelphia in die Sammlung Widener gelangt sind; 1600 bis 1604 schmückte er die Kirche des Hospitals de la Caridad zu Illescas mit einer Reihe von Altarbildern und in die Decke eingelassenen Gemälden aus, die z. T. leider sehr schlecht erhalten sind. Das beste ist die Darstellung der „Vision des schreibenden hl. Ildefons", in seinen letzten Lebensjahren war er für die Kirche des Hospital de S. Juan Bautista (de afuera) tätig, wofür er das eindrucksvolle Porträt des Gründers, des Kardinals Tavera, eine hl. Familie und einen reuigen Petrus geschaffen hat. Die von ihm noch begonnene „Taufe Christi" hat nach seinem Tod sein Sohn Jorge Manuel in unglücklichster Weise vollendet.

Dieser Sohn war die Frucht eines Liebesbundes, den der Meister bald nach seiner Ankunft in Toledo mit Doña Jeronima de las Cuebas eingegangen hatte. Greco legitimierte später den 1578 geborenen Sohn Jorge Manuel und setzte ihn als Universalerben ein. Als Architekt hat dieser Jorge später recht tüchtiges geleistet, seine Bilder aber sind sehr mäßige Kopien nach Arbeiten seines Vaters, wie das „Espolio" im Prado und die „Austreibung der Wechsler" in der Sammlung Lazaro zu Madrid. Die Porträts von Greco und seiner ganzen Familie sind uns erhalten. Der Jüngling links bei der Blindenheilung in Parma, der bleiche Ritter rechts hinter dem hl. Mauritius auf dem großen Bild im Escorial, der Cavalier im Hintergrund der „Entierro" (Abb. 142), endlich das bekannte Porträt der Sammlung Beruete in Madrid (Abb. 146) aus den letzten Lebensjahren des Meisters, sie alle stellen zweifelsohne keinen anderen als Greco selbst dar. Das Söhnchen erblicken wir in dem deutenden Pagen auf dem „Entierro", den erwachsenen Jorge Manuel in dem herrlichen Malerporträt des Sevillaner Museums (Abb. 143), Grecos Familie in dem großen merkwürdigen Halbfigurenbreitbild der Sammlung Widener in Philadelphia, die Auserkorene seines Herzens in seinen so wehmutsvollen Gestalten der hl. Jungfrau.

Alles, was man von Greco weiß, was man von seinem Charakter, seinem innersten Wesen aus seinen Gemälden spürt, das glaubt man auch aus seinen Selbstporträts herauslesen zu können. Er war eine elegante Erscheinung, der Messer Dominico, aber bei aller Lebensfreude und allem Lebensgenuß — er lebte über seine Verhältnisse und starb trotz reicher Einkünfte verschuldet — ein ernster, im letzten Grund tiefunglücklicher Mann, ein Künstler auf dem das Epigonentum wie ein schwerer Alp lastete und der unablässig bestrebt war, sich davon zu befreien, der die Kunst neuen Wegen und Zielen zuführen wollte, ohne imstande zu sein, eine ihn ganz befriedigende, harmonische Lösung zu finden. Ein durchgeistigter Kopf. Wir besitzen noch das Verzeichnis von Grecos Bibliothek, woraus wir sein Interesse für die ganze antike Literatur wie für die



Abb. 142. El Greco: Die Beisetzung des Grafen Orgaz (Ausschnitt). Toledo, So. Tomé.



damalige italienische, vor allem aber auch seine Hingebung auf die altchristliche theologische Literatur erkennen. Domenico Theotokópuli, „der Grieche“, wie man ihn kurzweg nannte, bildete bald nicht nur den künstlerischen, sondern auch den geistigen Mittelpunkt Toledos. In seinem Haus im alten Judenviertel, hoch über dem grünen Tajo gingen hohe Prälaten, Künstler und kastilische Edel-



Abb. 143.
El Greco: Bildnis des Jorge Manuel Theotokópuli.
Sevilla, Museum.

leute ein und aus. Alle bewunderten Grecos Vielseitigkeit, denn er war nicht nur ein großer Maler und feinsinniger Kenner der schönen Literatur, sondern bekannt auch als Philosoph und bekannt auch als Architekt und Bildhauer. Die Architektur der großen Retablen wie die in S. Domingo und in Illescas entwarf er stets selbst. Greco offenbarte hier in den Details aufs neue den feinsten, an Michelangelo gebildeten Geschmack. Auch als Bildhauer scheint er

sich betätigt zu haben. Nicht nur, daß er ähnlich wie Tintoretto sich für die Hauptfiguren seiner Gemälde kleine Tonmodelle machte, er hat wohl auch größere plastische Arbeiten ausgeführt. Vor allem möchten wir ihm das Hochrelief mit der Darstellung der Kaselverleihung an den hl. Ildefons im Toledaner Priesterseminar nach wie vor mit Bestimmtheit zuweisen.

Greco hat in Spanien fast ausnahmslos entweder religiöse Bilder oder Porträts geschaffen. Auf beiden Gebieten fand er viel Beifall, er hat eine Reihe der beliebtesten religiösen Schöpfungen immer aufs neue mit mehr oder weniger starken Varianten wiederholen müssen, ja er scheint gewisse, besonders dankbare Sujets auf Vorrat gemalt zu haben. Fanden sich doch in seinem Nachlaß u. a. sieben Darstellungen der „Geburt Christi", fünf „Verkündigungen", vier mit der „Austreibung der Wechsler" vor. Eine große Reihe von Greco noch immer zugeschriebenen Bildern sind nur Werkstattarbeiten. Wir wissen, daß er einen geschickten Gehilfen mit Namen Preboste beschäftigte, der ihm namentlich bei Bildern, die von auswärts, wie von Sevilla aus bestellt waren, tüchtig zur Seite stand, wir wissen auch, daß man in Toledo verschiedene Preise zahlte, je nachdem ob das Bild ganz eigenhändig oder nur mit Hilfe von Schülern gemalt war.

Unter den verschollenen Bildern sind einige, deren Verlust doppelt schmerzlich ist, da es sich hier um Darstellungen handelte, die aus dem allgemeinen Rahmen der von Greco geliebten Sujets herausfielen: eine Landschaft und zwei kleine Bilder mit der Wiedergabe des Todes des Laokoon, also Stücke, die die Landschaft bei Mrs. Havemeyer in Neuyork und den großen „Laokoon" in der Münchner Pinakothek in der glücklichsten Weise ergänzen würden.

Wenn wir nun Grecos Entwicklung in Spanien verfolgen, so wollen wir hier nicht so sehr das hervorheben, was ihn in seiner Kunst von den Spaniern trennt, als das, was ihn mit ihnen verbindet. Es muß aber doch auch an dieser Stelle betont werden, daß in kompositioneller Hinsicht der Künstler bis in die späteste Zeit den italienischen Lehrmeistern und Zeitgenossen treu geblieben ist, d. h. die Figuren in ähnlicher Weise gegeneinander ausspielte wie Tintoretto, jene stark nach vorn geneigten Gestalten, die scharf kontrastiert sind mit solchen nach rückwärts gebogenen (nicht nur einzelne Körperteile werden in Gegensatz zueinander gebracht, sondern ganze Figuren, also kein „klassischer Kontrapost", sondern echt barocke „Schwingungen"), so bei den späten Ölbergbildern (Lille, Museum, Budapest-Samml. Nemes, Abb. 144), dem „Pfingstfest" (Prado). Ferner findet man bei Greco, was die Raumfüllung anlangt, daß er wie alle italienischen Manieristen eine Art Gobelinwirkung schon in der Anordnung erstrebt, in dem starken Hochziehen der Kompositionen, dem Ausfüllen der ganzen Fläche durch Figuren wie bei dem „Espolio" (Toledo, Domsakristei und München, Alte Pinakothek) und dem „Pfingstfest" (Prado), oder daß er — in seltenen Fällen — eine Art Reliefkomposition gibt wie bei dem „Laokoon". Die Streckung des Bildformates wie der einzelnen Gestalten ist keineswegs nur nach einer Art Augenkrankheit des Meisters zu erklären, sondern findet sich, wenn auch nicht in so resoluter Weise, bei Tintoretto und Palma giovane, vor allem aber bei Parmiggianino. Wie der Habitus der Figuren dieses eleganten Correggioschülers schon dem jungen Jacopo Bassano imponierte, so anscheinend auch Greco. Mit den Bassani teilt Greco verschiedene Ausgangspunkte, will man nicht überhaupt annehmen, daß der Kandiote von Jacopo selbst oder aus dessen Werken sehr viel gelernt hat. Vor allem ist der Einfluß der Farbengebung der Bassani auf Greco nicht nur in seinen Frühwerken zu spüren, sondern noch bis in seine reife Zeit hinein wahrnehm-

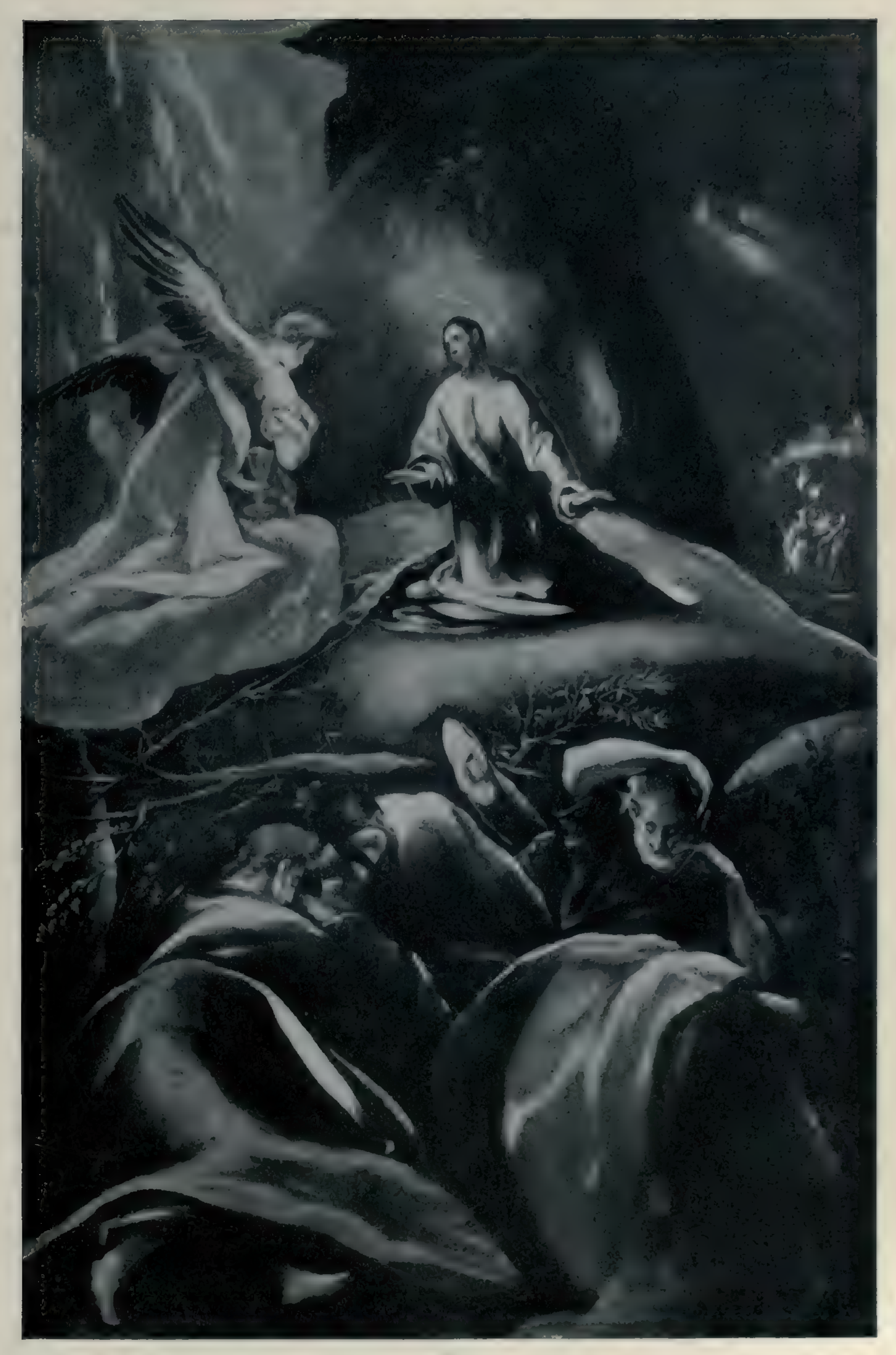
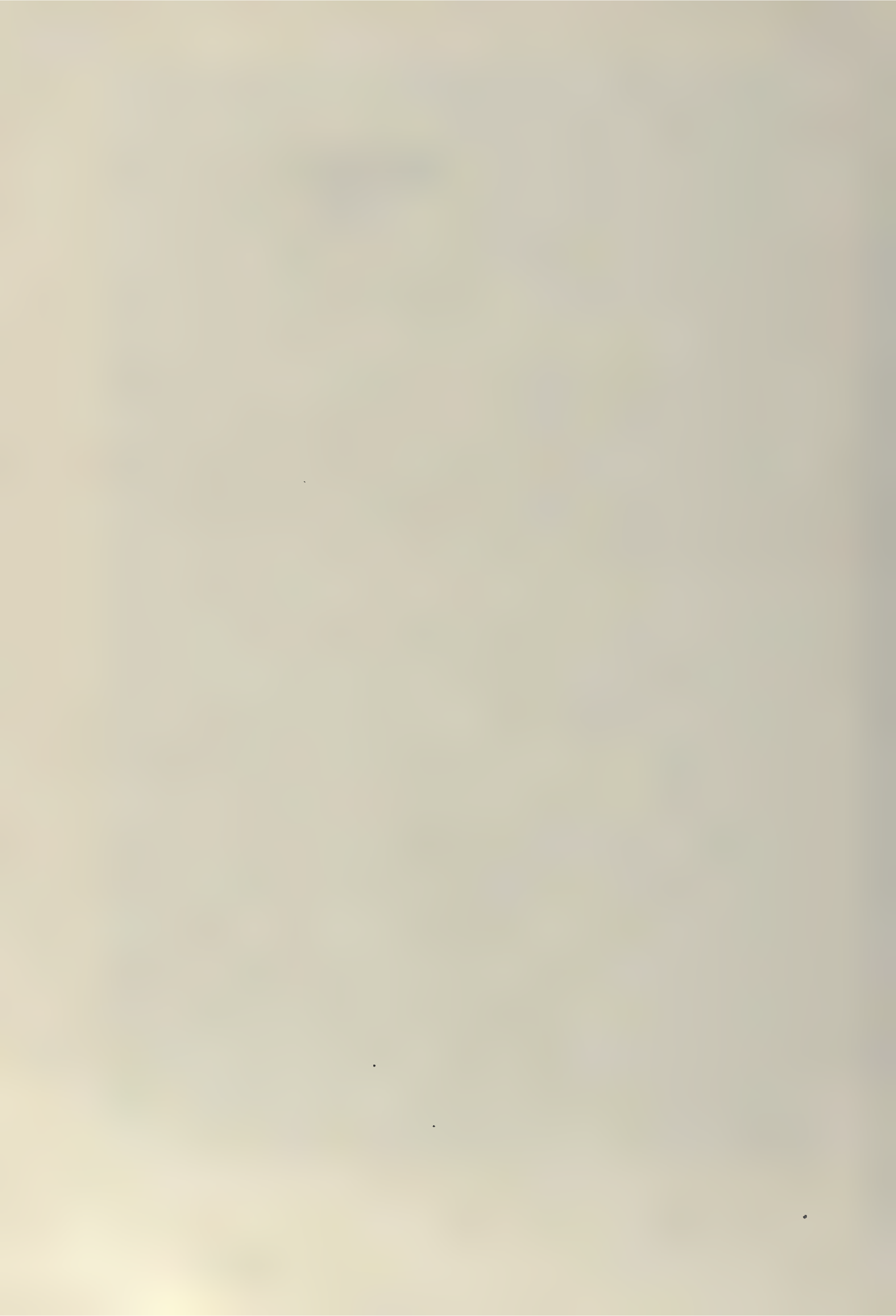


Abb. 144. El Greco: Christus am Ölberg. Budapest, Sammlung Nemes.



bar. Als Kolorist hat sich Greco mit ganz geringen Ausnahmen nie zu der düster, tieftonig-schwermütigen Art der Spanier bekennen mögen. Hier ist er den Italienern treu geblieben: Veronese und Palma in der Liebe für leuchtendes Blau und Gelb, den Venezianern überhaupt in der Verwendung und Behandlung des Rot und ganz allgemein — in dem, worin er über die Venezianer hinausging — den Prinzipien des italienischen Manierismus, jener Seicentisten, die, wie Vasari es ausspricht, von den Farben verlangten, „daß sie funkelten gleich Edelsteinen." Endlich spürt man aus dem Sentimento Grecoscher Gestalten, daß er nicht umsonst in dem Zeitalter gelebt hat, da man die Niobiden bewunderte und in eignen Schöpfungen diese Anwendung nachklingen ließ und endlich, daß er den Sinn für die romantische Landschaft mit den Schülern Correggios wie Parmiggianino und Lelio Orsi teilte — nur mit dem Unterschied, daß Greco eine weit genialer veranlagte Persönlichkeit war als alle jenen italienischen Manieristen.

Was war es nun aber, was Grecos Kunst den Spaniern so rasch vertraut gemacht hat, was ihm in dem seiner Heimat so fremden Ort wirkliches Bürgerrecht verlieh? Einmal das Venezianische in seiner Kunst, denn, wie wir in der Einleitung betonten und an gegebener Stelle immer wieder nachzuweisen suchen werden, fühlten sich die Spanier, die spanischen Künstler unter allen Fremden von den Venezianer Malern am meisten angezogen, ihnen am nächsten verwandt. Das ist es aber nicht allein, vor allem kommt dies ja weniger für die weiteren Kreise in Betracht, die bis in die neueste Zeit weniger auf das wie als auf das was gesehen haben. Hier nun, durch die Wahl seiner Stoffe, den Inhalt der Darstellungen, die Formung der Motive, die Erfassung des Ausdrucks hat Greco sich den Weg zu dem Herzen der Spanier gebahnt. Der Naturalismus seiner Porträts, sein Verständnis für spanische Religiosität, sein Erfassen spanischer Eigenart, seine begeisterte Liebe zur Schönheit der spanischen Landschaft — sie haben ihn zu dem letzten großen hispanisierten Fremden gemacht, zu dem letzten in der langen Reihe jener aus fernen Landen eingewanderten Meister, die ohne Aufgabe ihrer letzten, persönlichen Note spanischen Geist in sich aufgenommen, spanisches Wesen eingesogen haben, zu dem großen griechischen Meister der alten Kaiserstadt — el Greco de Toledo."

Das große „Espolio" in der Hauptsakristei der Toledaner Kathedrale, eine seiner ersten spanischen Arbeiten gehört, ohne daß es schon den ganz ausgereiften Toledaner Stil des Meisters besitzt, durch seinen Naturalismus in der Behandlung der aufgeregten Volksmenge und ihrer scharfen Kontrastierung zu dem ganz vergeistigten, leidenden Christus zu den spanischsten Schöpfungen Grecos. Der deutlichste Beweis hierfür: die Varianten und Repliken von seiner eignen Hand (Abb. 140) und die zahlreichen Schulkopien, die mehr als alles andere von der Popularität dieses Bildes zeugen. Von dem „Mauritius" war die Rede. Den Eintritt in die mittlere Toledaner Periode, da der Meister bereits seinen „spanischen Stil" gefunden hat, bezeichnet das „Begräbnis des Grafen Orgaz" von 1586 in So. Tomé (Abb. 142), ein Bild, worin der Mystiker Greco zum erstenmal in bedeutender Weise auf den Plan tritt, will man von dem bereits erwähnten früher entstandenen kleinen „Traum Philipps" absehen, der übrigens gegenüber dem „Begräbnis" noch zu real wirkt. Hier aber, wo das Unzulängliche zum Ereignis wird, Heilige zur Erde niedergestiegen sind, um selbst einen frommen Ritter zu Grabe zu tragen, wo die Seele des Heimgegangenen von einem Engel himmelwärts geführt wird zu der erlauchtesten Versammlung um den in weißem Ge-

wand thronenden Christus, wo geheimnisvoll — raum- und zeitlos — unerklärlich wo und wie sie stehen, spanische Prälaten, Gelehrte und Ritter auftauchen und mit unerschütterlichem Ernst dem einzigartigen Ereignis assistieren — hier öffnet uns der Künstler mit fast dämönischer Kraft die Pforten zu einem neuen Reich, zu einer anderen, zu einer ganz von ihm geschaffenen Welt. Und nun folgen alle jenen Heiligen, die nur für Augenblicke körperliche Formen angenommen zu haben scheinen, um gleich wieder der Erde zu entschwinden, riesengroß, unfaßbar und unnahbar, jene Heiligen mit dem schwimmenden Blick, die ganz Hingebung sind, ganz in die Gottheit aufgelöst erscheinen, erfüllt von der schwärmerischen Ekstase einer hl. Teresa von Avila und eines Juan de la Cruz. Wußten die spanischen Zeitgenossen auch nicht viel mit Grecos Kolorismus anzufangen, verstanden sie vielleicht auch nicht das Raffinement seiner Technik — seine Gestalten, diesen leidenden kreuztragenden Christus (Madrid, Prado und Sammlung Beruete) diesen hl. Franziscus, den Greco unzählige Male wiederholen mußte und der dutzendfach kopiert und imitiert worden ist, sei es die Wundmale empfangend, sei es in Gebet versunken (Toledo, Colegio Doncellas Nobles und Kathedrale; Paris, Durand-Ruel), diesen „reuigen hl. Petrus" (Toledo, Marqués de la Vega. Barnard Castle, Bowes Museum Paris, Trotti) verstanden sie alle, auch als sie, nach der Jahrhundertwende immer riesiger, immer länger, immer „verzeichneter" wurden, wie der hl. Bernhardin (1601, Toledo, Grecomuseum) und die heiligen Petrus und Ildefons im Escorial.

Bis in seine letzten Lebensjahre hat sich Greco auf seine Weise für alle religiösen Dinge interessiert, die Geist und Gemüt der Spanier bewegten. So schuf er auch jene beiden Darstellungen, die das damals viel umstrittene Dogma der „unbefleckten Empfängnis Mariä" behandelten. Aber Grecos Concepcionsbilder sind meilenweit verschieden von denen eines Ruelas, Ribera oder Murillo. Fast mehr noch als der dekorative Reiz, der eigenartig feierliche Klang so mancher seiner Werke, mehr noch als seine überschlanken Heiligengestalten erinnern diese beiden unter sich wiederum recht verschiedenen Concepcionsdarstellungen daran, daß Grecos Heimat einst zum alten Byzanz gehört hat, daß Griechen seine Ahnen waren. Die kleine Concepcion der Sammlung Nemes von wahrhaft mystischer Feierlichkeit — als Ganzes fast wie ein byzantinisches Reliquiar wirkend, wird noch überboten durch das große Bild in S. Vicente zu Toledo (1613), das bald an griechische Skulpturen der nachphidiasischen Kunst erinnert, bald wie eine exotische, riesige Wunderblume wirkt, märchenhaft aufblühend, wie die unglaublich schön gemalten Rosen und Lilien unten im Vordergrund, bald wie eine Riesenflamme, gen Himmel auflodernd, wie ein Symbol von Grecos Kunst.

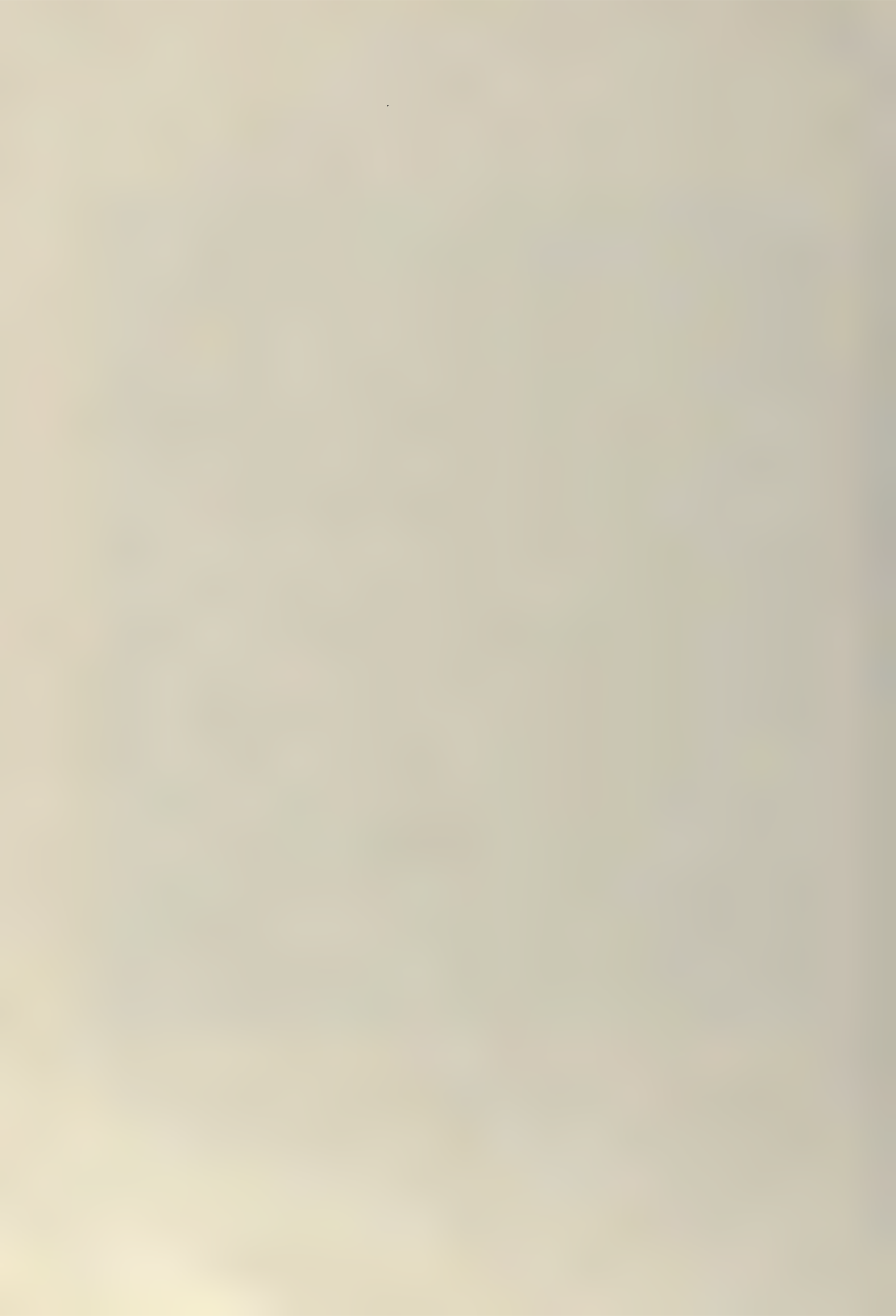
Wie sehr Greco Spanien geliebt hat, beweist nichts besser als seine Landschaften, jene köstlichen, von sentimentaler Lyrik durchtränkten, phantasiedurchwirkten Ansichten von Toledo, die man auf den Hintergründen so mancher seiner Heiligendarstellungen, auf dem großen Laokoon erblickt, vor allem aber in der „Landschaft" der Sammlung Havemeyer in New York (Abb. 144), und der großen Ansicht von Toledo mit dem für jene Zeit erstaunlich exakt gearbeiteten Stadtplan im Toledaner Grecomuseum.

Was aber Greco vollends die Wertschätzung der Spanier, die Bewunderung der großen Maler und Kunstfreunde aller Zeiten, ja selbst die Hochachtung bei denen eingebracht hat, die sonst Greco kopfschüttelnd gegenüberstehen, das sind seine Porträts. Wohl hat auch hier Greco seine Venezianer Schulung nicht ver-



Abb. 145.

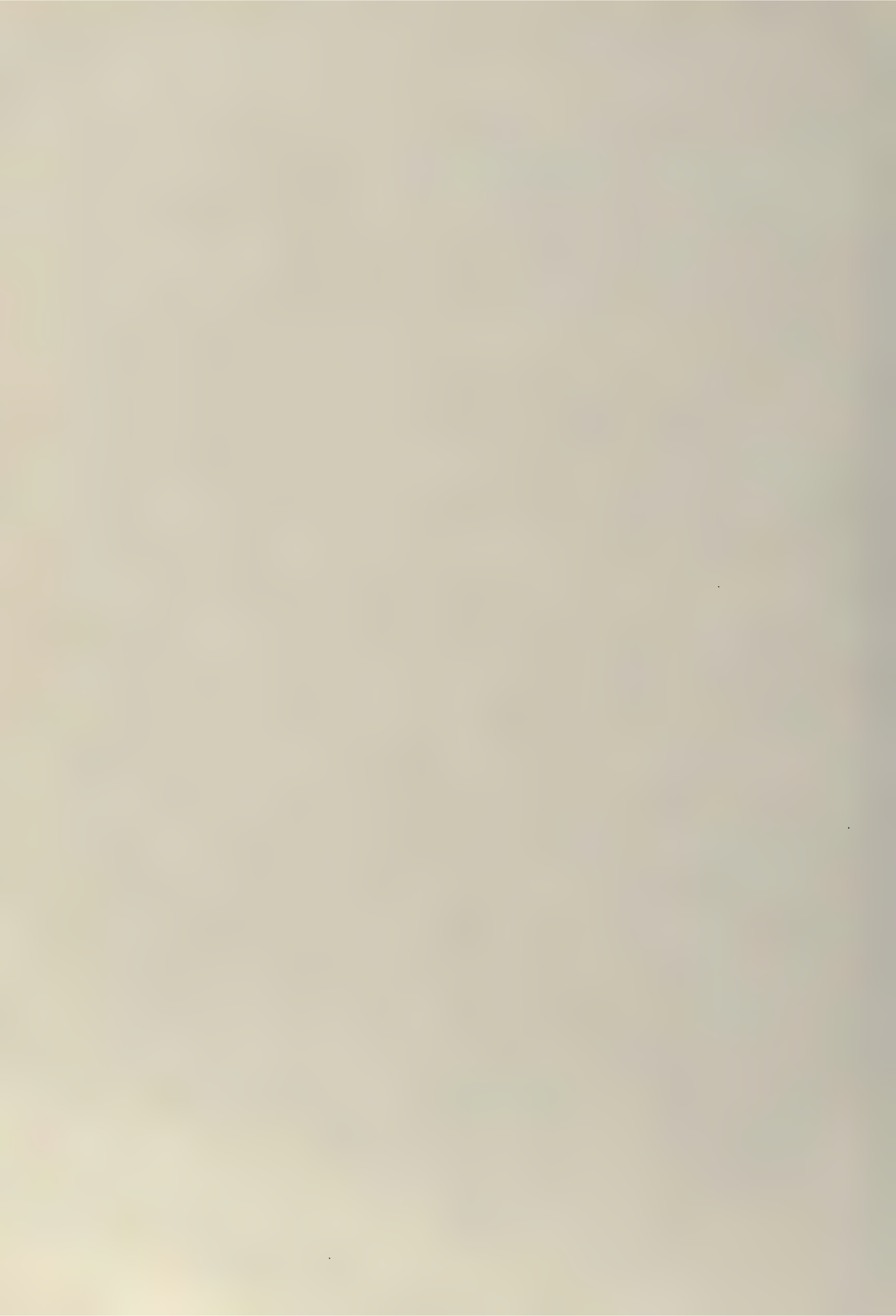
El Greco: Landschaft (mit Motiven aus Toledo).
New York, Sammlung Havemeyer.



gessen können — nirgends deutlicher spürbar als in seinem Glanzstück, dem lebensgroßen Porträt des Kardinalinquisitors Fernando Nino de Guevara (eines Verwandten des berühmten Boschsammlers) bei Miss Havemeyer in New York —, aber hier ist er in jeder Hinsicht dem spanischen Ideal nähergekommen, hier konnte er dem koloristischen Empfinden der Spanier mehr Rechnung tragen als auf irgendeinem anderen Gebiet. Das ist wirklich die Blüte der stolzen Toledaner Ritterschaft, das sind wirklich die geistvollsten Gelehrtenköpfe, die reinsten Verkörperungen der spanischen fanatischen, asketischen, glaubensdurstigen Geistlichkeit, die seltsam feierliche Trauerversammlung, die bei dem „Begräbnis des Grafen Orgaz" in S. Tomé vor uns aus geheimnisvollem Dunkel emporsteigt (Abb. 142). Die Ruhe, die über dieser Versammlung liegt, dieser Mangel an jeglichem Erstaunen über das Wunder, das sich hier vollzieht, wirkt mehr als spanisch, ist jene echt maurische Note, von der wir in der Einleitung gesprochen haben. Und diese Note hat Greco hier wunderbar getroffen. Mit der Melancholie seiner Köpfe, seiner adligen Gestalten, wie dem Ritter mit der Hand auf der Brust, dem Herrn aus dem Haus Leyva in der Sammlung van Horne in Montreal, den stolzen Herren, die man im Prado bewundern kann, geht der melancholische grau-schwarze Ton Hand in Hand. Unspanisch freilich ist bei vielen Porträts die strenge Enfaceansicht, wieder ein Moment, das an ferne byzantinische Jugenderinnerungen des Meisters gemahnt. Diese Enfaceansichten zeigen sich bei Porträts aller Perioden des Künstlers, vor allem auch bei dem späten Selbstporträt Grecos der Sammlung Beruete (Abb. 139).

Was aber Grecos Schöpfungen weit über seine Zeit hinaus Bedeutung verleiht, was eigentlich seine so wichtige Stellung in der gesamten Entwicklungsgeschichte der Malerei ausmacht, ist nicht nur die Tatsache, daß er neue Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen verstanden hat, sondern daß er die Malerei als solche, das durch Tizian und Tintoretto eigentlich erst begründete Malerhandwerk ungemein vervollkommnet und veredelt hat, auf eine Höhe zu führen wußte, die erst Jahrhunderte später wieder erreicht worden ist.

Es ergibt sich aus allem über die Eigenart von Grecos Kunst Gesagten fast von selbst, daß Greco wohl Nachahmer finden, nicht aber eine wirkliche Schule gründen, ernsthafte Nachfolger seiner Kunst heranziehen konnte. Grecos Sohn Jorge Theotokópuli, hat als Architekt weit besseres geleistet als in seinen recht mäßigen Kopien von berühmten Arbeiten seines Vaters (siehe so sein „Espolio" im Prado). Die beiden Maler, die man vor allem als Grecos Schüler zu nennen pflegt, Tristan und Mayno, strebten ganz anderen Idealen nach, sie waren konsequente Verfechter der Helldunkelmalerei und gehören einer neuen, völlig anders gearteten Ära an. Selbst die Helldunkelbilder Grecos, angefangen von der Genreszene mit dem Mann, der Kohle anblasenden Frau und dem Affen (London, Carfax Gallery) und der großen Hirtenanbetung mit dem hl. Hieronymus im Vordergrund in So. Domingo el Antiguo, sind doch ganz anders geartet mit ihrer kapriziösen Lichtbehandlung, den überraschenden vielen Lichtquellen mehr ein Ausklang Bassanoartiger Feuerwerksbravour als eine konsequente, einen neuen Stil schaffende Weiterführung der Tendenzen Correggios. So steht Greco am Ende eines Zeitalters, seine Kunst bedeutet das brillante, rauschende Finale in diesem langen Konzert, womit all die fremden Meister die staunenden Spanier durch Jahrhunderte zu fesseln verstanden hatten.



LITERATURVERZEICHNIS.

Neben der am Schluß des zweiten Bandes aufgeführten Literatur wurden für den ersten Band noch folgende Werke benuzt:

I.

E. Tormo y Monsó: Desarrollo de la pintura española del Renacimiento. Miscelaneas de primitivos en España. La Cultura Española 1908.

E. Bertaux: Etudes d'histoire et d'art. Paris 1911.

„ „ Revue de l'Art ancien et moderne. XX. 417 ff. XXIII. 107, 241, 339 ff. XXIII. 269, 341 ff.

E. Bertaux: Histoire de l'Art (ed. A. Michel) Bd. III. 2, IV. 2 (bereits hier ältere Detailliteratur zusammengestellt).

E. Bertaux: L'exposition retrospective de Saragosse.

A. L. Mayer: Las relaciones artísticas entre la escuela Sevillana y Veneziana. La España Moderna 1912.

II.

Puig y Cadafalch, Folguera y Sivilla, Goday y Casals: L'arquitectura Románica á Catalunya, Bd. II.

Ant. Muñoz: Frontales Catalanes. Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans.

José Pijoan: A rediscovered School of Romanesque Frescoes. Burlington Magazine 1911.

Institut d'Estudis Catalans, Les pinturas Murals Catalanes.

S. Sanpere y Miquel: Los cuatrocentistas Catalanes 2 Bde. Barcelona 1906.

„ „ „ „ La pintura mig-eval Catala.

Mas: Noticias sobre pintores catalanes. Boletin de la R. Academia de buenas letras de Barcelona XI. u. XII. (Nr. 44—47).

A. L. Mayer: Spanische Reliefgemälde. Monatsh. f. Kunstwissensch. I. 797.

V. von Loga und E. Bertaux, Bilder span. Quattrocentisten in Berlin. Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen 1909.

Luis Tramoyeres: Aufsätze in der Valencianer Zeitung „Las Provincias".

„ „ Un colegio de pintores. Madrid 1912.

Elías Tormo: Un museo de primitivos, Las tablas de las iglesias de Játiva. Madrid 1912.

V. von Loga: Vermejo in Castilla. Burlington Magazine XXII. p. 15.

Sanchis y Sivera: La Catedral de Valencia.

Owen Jones: The Alhambra. London 1842—1845.

E. Kühnel: Granada. (Stätten der Kultur.)

A. L. Mayer: Zur Geschichte der Malerei in Aragon und Navarra. Monatsh. f. Kunstwissensch. III. (1910) 190 ff.
A. L. Mayer: Studien zur Quattrocentomalerei in Nordwestkastilien. Repertorium für Kunstwissenschaft 1906. XXXII. 508 ff.
A. L. Mayer: Segovia, Avila und el Escorial. (Berühmte Kunststätten, Bd. 61.)
A. Schmarsow: Wer ist Gherardo Starnina? Leipzig 1912.
„ „ Nicolas Florentino in Salamanca. Monatshefte für Kunstw. IV. (1911) 143 ff.
Wilhelm Rolfs: Geschichte der Malerei Neapels. Leipzig 1910.
J. E. Diaz-Jimenez: El Retablo de la Catedral de Leon. Madrid 1°07.
M. Dvořak: Spanische Bilder einer österreichischen Ahnengalerie. Kunstgeschichtl. Jahrbuch der k. k. Zentralkommission I. (1907) 13 ff.
L. Roblot-Delondre: Portaits d'Infantes. Brüssel 1912.
I. Martí y Monsó: Estudios hist.-artisticos relativos principalmente à Valladolid. (Valladolid 1898—1901)
Manuel Cossio: El Greco. Madrid 1908.
A. L. Mayer: El Greco. München 1911. El Greco in Toledo. Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. XXII. 77 ff.
Fr. de B. Sanromán: El Greco en Toledo.

ERRATA UND ZUSÄTZE.

Band I.

Seite 38 vorletzte Zeile von unten lies: 1343 statt 1943.

„ 44. Zeile 5 von oben lies: Borassa statt Borasa.

„ 102. „ 7 „ unten lies: seien statt sein.

„ 149. „ 14 „ „ „ Santoyo statt Santiago.

„ 202. „ 26 „ oben „ Peres statt Perese.

„ 209. „ 7 „ „ „ Carrillo statt Carprillo.

„ 213. „ 4 „ „ „ satirische statt satyrische.

Band II.

Seite 62. Zeile 5 von oben lies: Pedro Díaz statt Diego Perez.

„ 173. Absatz 2: Das Porträt Parejas in Longford Castle ist sicher von Velazquez, das in Castle Howard wohl eine nicht vom Meister selbst ausgeführte Replik.

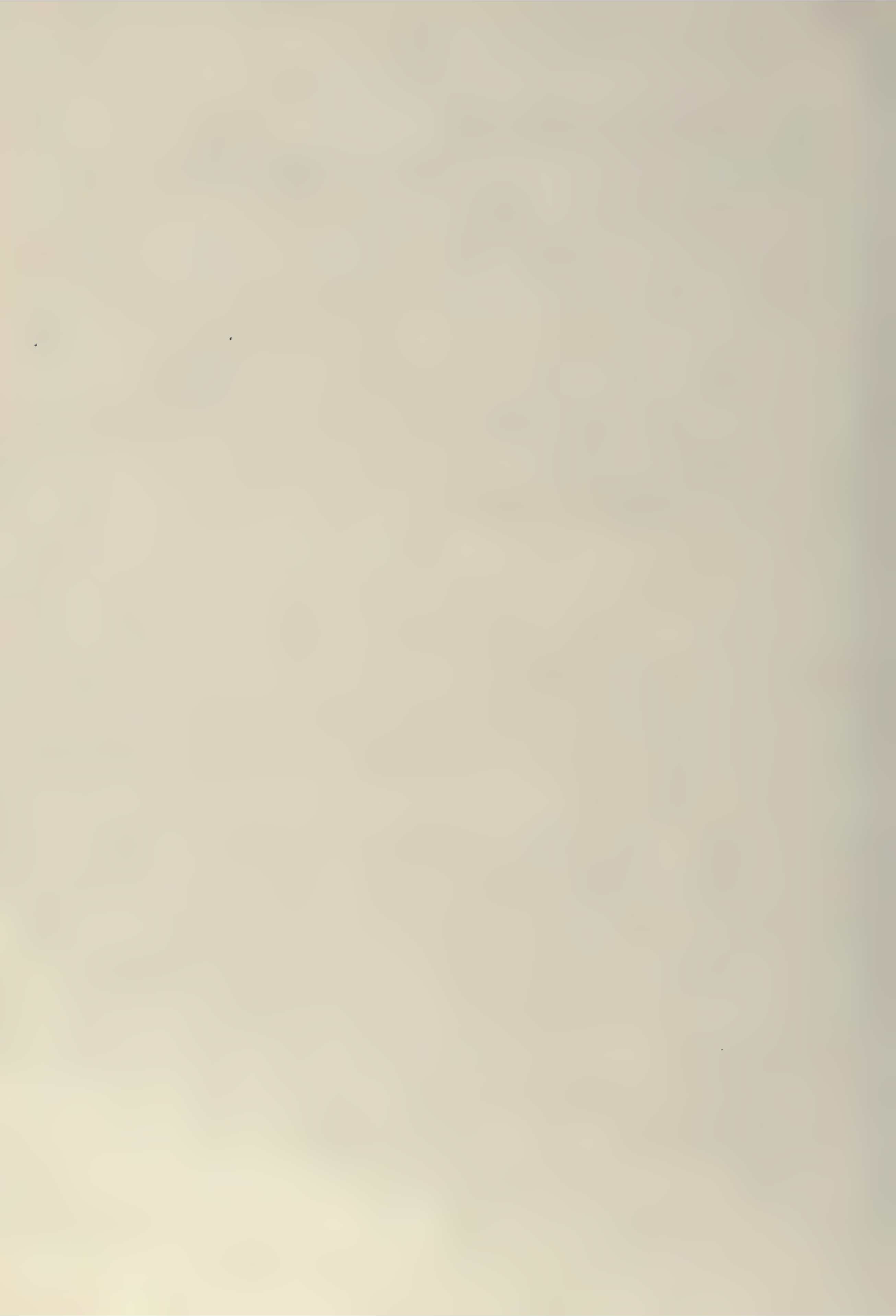
„ 173. „ 3: über die Porträts der Königin Maria Anna vergl. unsere revidierte Meinung in den „Kleinen Velazquezstudien“ (München 1913) Kap. III.

„ 210. „ 1 und Seite 218 Abb. 104. Da die angebliche Signatur auf dem „Belsazars Fest“ sich nun doch als eine Täuschung erwiesen hat, kehren wir zu unserer ursprünglichen, inzwischen auch von der betr. Museumsleitung und anderen Forschern akzeptierten Zuschreibung des Bildes an Francisco Rizi zurück.

KÜNSTLERVERZEICHNIS.

ORTSVERZEICHNIS.


DIGNITATE
HONESTA
KLINKHARDT
UND BIERMANN



Geschichte der Spanischen Malerei

Von August L. Mayer

Mit 141 Abbildungen im Text



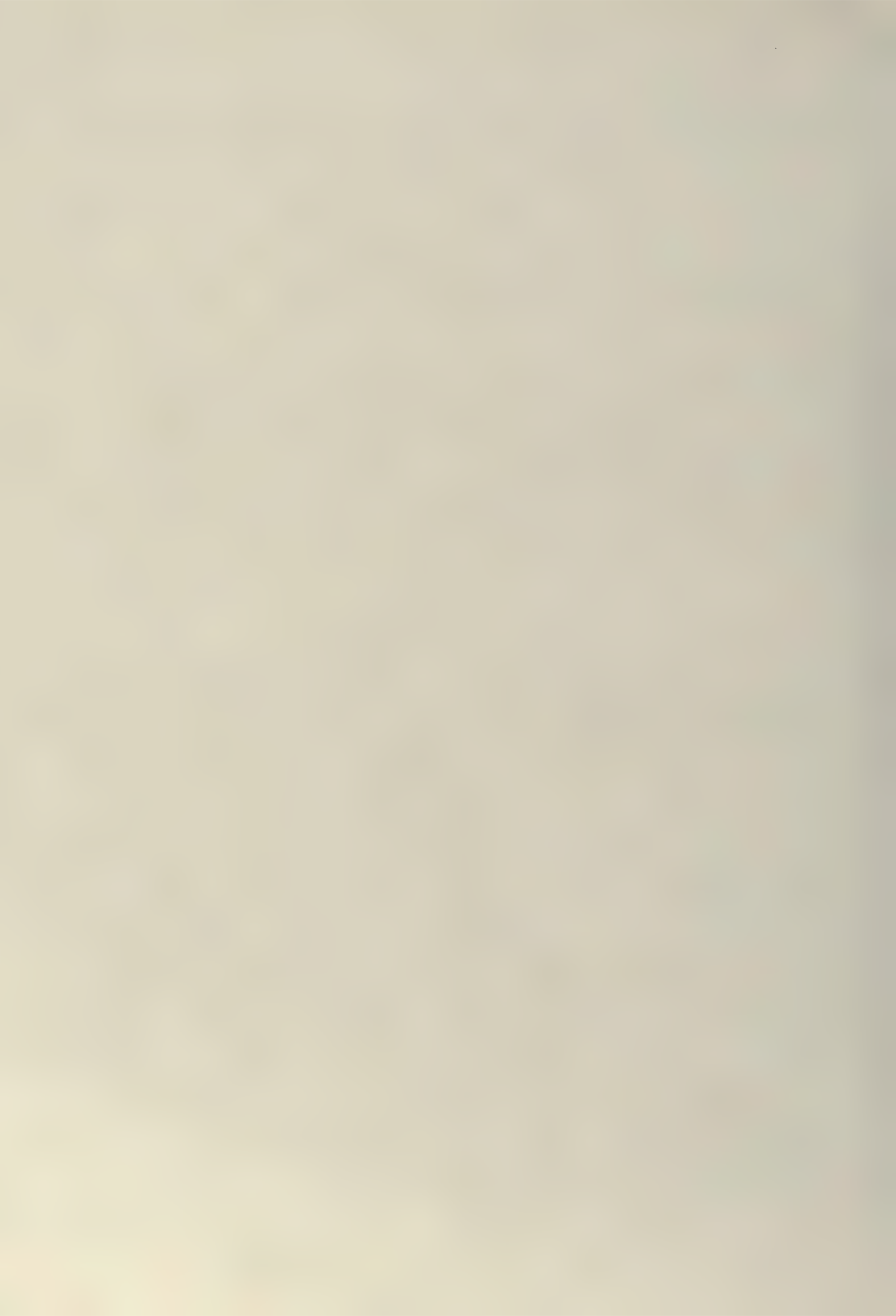
Band II



Leipzig 1913
Verlag von Klinkhardt & Biermann

Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

INHALTSANGABE.



EINLEITUNG.

Das 17. Jahrhundert ist das goldene Zeitalter der spanischen Malerei. Nie haben sich die spanischen Künstler so sehr als Spanier gefühlt wie in jenem Säkulum, da es mit dem einst so machtvollen spanischen Weltreich, dem Imperium Karl V. immer mehr abwärts ging. Aber nicht nur das bewußt Nationale macht die spanische Kunst jener Zeit so bedeutungsvoll. Zu der hervorragenden Rolle, die zu spielen die spanische Kunst damals berufen war, trugen auch Dinge bei, die sich die Künstler nicht erst im Laufe der Jahrhunderte errungen hatten, sondern die ihnen von jeher eigen waren, deren Zeit aber jetzt erst gekommen zu sein schien: Der Naturalismus, die Vorliebe für alles Charakteristische, Häßliche, oft Furchtbare und Grausige, der Sinn für Farbe und Licht und nicht zuletzt der religiöse Fanatismus.

Nach der Epoche der schönen Linien, der edlen Gebärden und abgezirkelten Kompositionen, der Stilisierung von Form und Farbe sehnte man sich nach einer kräftigeren Kost. Dazu kam die starke Bewegung der Gegenreformation mit ihrer Forderung zur Anspornung, zur Festigung, zur Neugewinnung läßig oder schwankend gewordener Gläubigen. Wer war da geeigneter, alle diese Wünsche zu erfüllen als die Spanier, die eifrigen Jünger des Glaubensstreiters Santiago, die Verehrer der Stiergefechte und Hahnenkämpfe, die Söhne des heißen Landes mit den starken Kontrasten, wo neben üppigstem Reichtum der Natur im Süden und Osten sich im Zentrum die Steinwüsten ausbreiten, wo neben größtem Prunk die bitterste Armut herrscht, wo neben Wunderblumen höchster menschlicher Schönheit Jammergestalten mit den scheußlichsten Krankheiten behaftet einherwanken und am Boden kauern?

So erstand denn jene Kunst, die uns greise Büßer, verrunzelt, zermürbt, in höchster Erregtheit vorführt neben anmutsvollen weiblichen Gestalten im Zustand innigster Vergottung, gröhlende Blinde und johlende Zecher neben zarten Prinzen und Prinzeßlein, die nicht für dieses Leben geboren erscheinen, Heilige, denen der schauderhafteste Martertod der Genüsse höchster zu sein dünkt, Fürsten und Hofherren von größter Blasiertheit. — Arbeiterinnen am sausenden Webstuhl und spielende Bettelbuben neben steifen Hofdamen, betenden und verzückten Mönchen und paradierenden Grandseigneurs, kurz das ganze Spanien jener Zeit, nein, mehr noch, das ganze Europa des 17. Jahrhunderts, dessen Höfe nach Spaniens Ceremoniell lebten, dessen Edelleute sich spanisch trugen, und dessen Dichter sich in stärkster Weise von der spanischen Literatur beeinflussen ließen.

Der Wirklichkeitssinn und das starke religiöse Empfinden ist von jeher der Grundzug der spanischen Kunst gewesen. Diese Vereinigung, die mit einem gewissen Mangel an Fantasie verbunden ist, hat es mit sich gebracht, daß die Spanier ein ganz eigenartiges, merkwürdig persönliches Verhältnis zu himmlischen Dingen besitzen. Sie sind hier im Grunde genommen den Griechen etwas verwandt, so paradox dies auch scheinen mag. Sie fühlten sich der Madonna und allen Heiligen unendlich nahe, da sie stets mit ihnen und in ihnen lebten; und so zwangen sie sich den Himmel auf die Erde nieder.

So eigenartig nun auch die spanische Kunst des 17. Jahrhunderts ist, so konnte sie sich doch nicht von fremden Einflüssen ganz frei halten. Mag vielleicht auch jene Kellerlichtmalerei, die zu Beginn des Jahrhunderts Mode war, von dem Wirken des Italieners Caravaggio unabhängig sein, so ist doch der große Einfluß, den Tizian und Tintoretto auf die bedeutendsten unter den spanischen Malern des 17. Jahrhunderts ausgeübt haben, unverkennbar, und auch Rubens, mehr aber noch van Dyck haben nicht unwesentlich das Wirken einer ganzen Reihe spanischer Maler bestimmt.

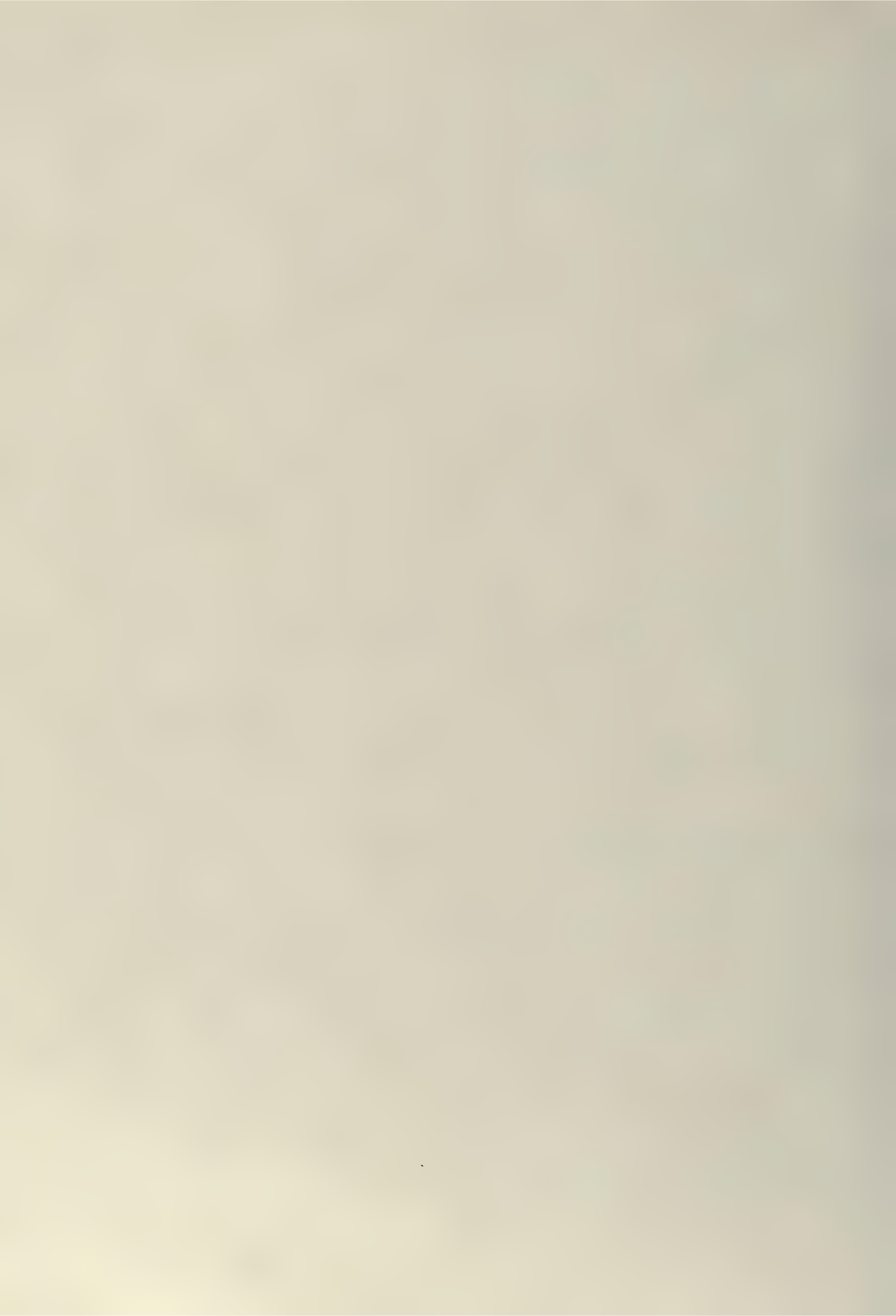
Ein Jahrhundert großer Malerei. Nicht mehr. Kein langsames Erlöschen, geschweige denn ein Hinübergleiten zu einer neuen Blütezeit. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts blickt man sich vergebens nach einem halbwegs annehmbaren spanischen Maler um. Erst in Goya erstand Spanien wieder eine glänzende Erscheinung auf dem Gebiet der Malerei. Allein der Maler Goya steht doch, vor allem in den ersten Dezennien seiner Wirksamkeit, sehr im Bann früherer Großmeister seiner Kunst, so gewaltig und einzigartig er auch als Radierer gewirkt hat. Goya wirkt wie eine vereinzelte Erscheinung; es ist ihm nicht gelungen, eine neue Glanzzeit spanischer Malerei heraufzuführen.

Hat so Spanien im 19. Jahrhundert keine neuen Triumphe auf dem Gebiet der Malerei zu verzeichnen, so wurde ihm die stolze Genugtuung, daß die Maler jenes Landes, das zu Beginn des 18. Jahrhunderts die spanische Kunst unterbunden hatte, daß die Begründer der modernen Malerei, die großen französischen Meister einer nach dem andern auf die spanische Kunst des 17. Jahrhunderts zurückgriff, die somit eine ebenso unerwartete wie eigenartige grandiose Auferstehung erfuhr. Ribot ist ohne Ribera, Courbet ohne Zurbaran, Manet und der junge Renoir ohne Velazquez nicht gut denkbar. Fragt man aber, warum gerade die spanische Malerei des 17. Jahrhunderts eine Quelle für die moderne Kunst geworden ist, so liegt der Grund in dem Ernst und der Aufrichtigkeit, in der Einfachheit und, fast könnte man sagen, in der Naivität ihres Wesens. Für die Modernen war es interessant zu sehen, daß es schon vor 200 Jahren Künstler gegeben hatte, die bei aller Farbenfreudigkeit doch den Hauptwert auf eine impressionistische Valeurmalerei gelegt hatten, allen voran Don Diego Velazquez.

Die Auferstehung der spanischen Kunst im 19. Jahrhundert beschränkte sich aber nicht nur auf die französischen Maler, sie war ganz allgemeiner Art. Dies kam daher, daß die spanische Kunst bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts außerhalb Spanien fast gänzlich unbekannt geblieben war. „Jenseits der Pyrrhenäen beginnt Afrika". Dieser Ausspruch des ersten Napoleon ist überaus charakteristisch für die Auffassung, die man von Spanien hatte. Erst durch die napoleonischen Kriege, durch die Entführung spanischer Kunstwerke nach Paris, durch die schonungslose Ausplünderung Spaniens, die die napoleonischen Feldherren, vor allem Soult, und verschiedene Privatleute, natürlich auch die nirgends fehlenden Engländer emsig betrieben, erst durch diesen Kunstexport, von dem bald sämtliche europäischen öffentlichen und privaten Galerien Nutzen zogen, lernte man die spanische Malerei, vor allem die große Kunst des 17. Jahrhunderts, kennen, schätzen und lieben.

A.

DAS XVII. JAHRHUNDERT.



DIE SCHULE VON VALENCIA. KAPITEL I.

Alle Eigenschaften der Spanier nun, die wir oben gekennzeichnet und die die spanische Kunst des 17. Jahrhunderts so groß gemacht haben, finden sich nirgends reiner und stärker ausgeprägt, als in Valencia. Dieselbe Glut und dieselbe Strenge, womit die Valencianer ihren Glauben verteidigt und hochgehalten haben, legten sie auch in ihre Kunst. Der Blick für das Charakteristische in der belebten und unbelebten Natur, den sie mit anderen Stammesgenossen teilen, verbindet sich bei ihnen mit einem stark entwickelten Sinn für sorgfältige Zeichnung groß angelegter Kompositionen und einem unabläßigen Streben nach monumentaler Wirkung. Der ganze Ernst, die ganze Größe dieser Kunstauffassung macht sich dann auch in der Farbenwahl und in der Maltechnik bemerkbar. Die Valencianer lieben durchgängig schwere, dunkle Töne, und ihre Technik ist von größerer Zähigkeit, als die aller anderen spanischen Schulen. So konservativ die Valencianer nun auch in vielen Dingen sind, für neue Probleme in der Kunst haben sie stets ein offenes Auge besessen, und so ist es auch nicht verwunderlich, daß der erste bedeutende Künstler der aufblühenden nationalspanischen Malerei ein Valencianer gewesen ist, Francisco Ribalta.

Über den äußeren Lebensgang dieses Künstlers sind wir nur sehr dürftig unterrichtet. Francisco Ribalta wurde 1551 oder 1555 in Castellon de la Plana, einem kleinen Städtchen nördlich von Valencia geboren. (1651 wurde ein Francisco R., Sohn eines Francisco R. geboren, 1655 ein Francisco, Sohn eines Pedro R.). Er studierte zunächst in Valencia bei Juanes, wie die „Klage um den Leichnam Christi“ in S. Andrés zu Valencia (eine etwas geringere Wiederholung im Pradomuseum zu Madrid) beweist. Von entscheidendem Einfluß für die Entwicklung seiner Kunst wurde dann sein mehrjähriger Aufenthalt in Italien. Er studierte dort vor allem die Werke Raffaels, wie uns seine Kopie der Transfiguration im Museum zu Valencia und eine Federzeichnung in der Biblioteca National zu Madrid, eine „Auferstehung Christi“ darstellend, mit der Figur eines Kriegers, der ganz dem Raffaelischen „Heliodor“ nachgebildet ist, zeigen. Mehr aber noch als Raffael machten Sebastiano del Piombo und Correggio auf unseren Künstler Eindruck. Abgesehen davon, daß er Arbeiten Sebastianos in freier Weise kopierte, vor allem seine „Kreuztragung Christi“ (Madrid Prado-Museum) regten ihn der Venezianer Meister und der große Zauberer von Parma zur Ausbildung seiner Helldunkel-Malerei an, deren erster konsequenter Vorkämpfer in Spanien zu sein in erster Linie seine Bedeutung in der Geschichte der spanischen Malerei ausmacht. Ob Caravaggio irgendwelchen Einfluß auf Ribalta ausgeübt hat, möchten wir stark bezweifeln. Nicht nur, daß das Problem der Helldunkel-Malerei damals in der Luft lag, sondern beide hatten ganz gemeinsame Ausgangspunkte. Ribalta entfaltete später seine Haupttätigkeit in Valencia und den benachbarten kleinen Städtchen. Das erste Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts bezeichnet wohl den Höhepunkt seiner Tätigkeit. 1607 gab er den Hauptanstoß zur Gründung des „Colegio de Pintores“ in Valencia. 1628 ist er in Valencia gestorben.

Der Chiaroscuromaler Ribalta kündet sich zuerst in der Kopie nach der „Transfiguration“ Raffaels an, wo noch mehr als im Original alles Licht von Christus auszugehen scheint und ebenso die untere Gruppe noch dunkler gehalten ist. Einen ähnlichen Unterschied vom Original weisen Ribalta's Kopien nach Sebastiano del Piombo auf, so seine „Kreuztragung“ und „Christi Höllenfahrt“ im

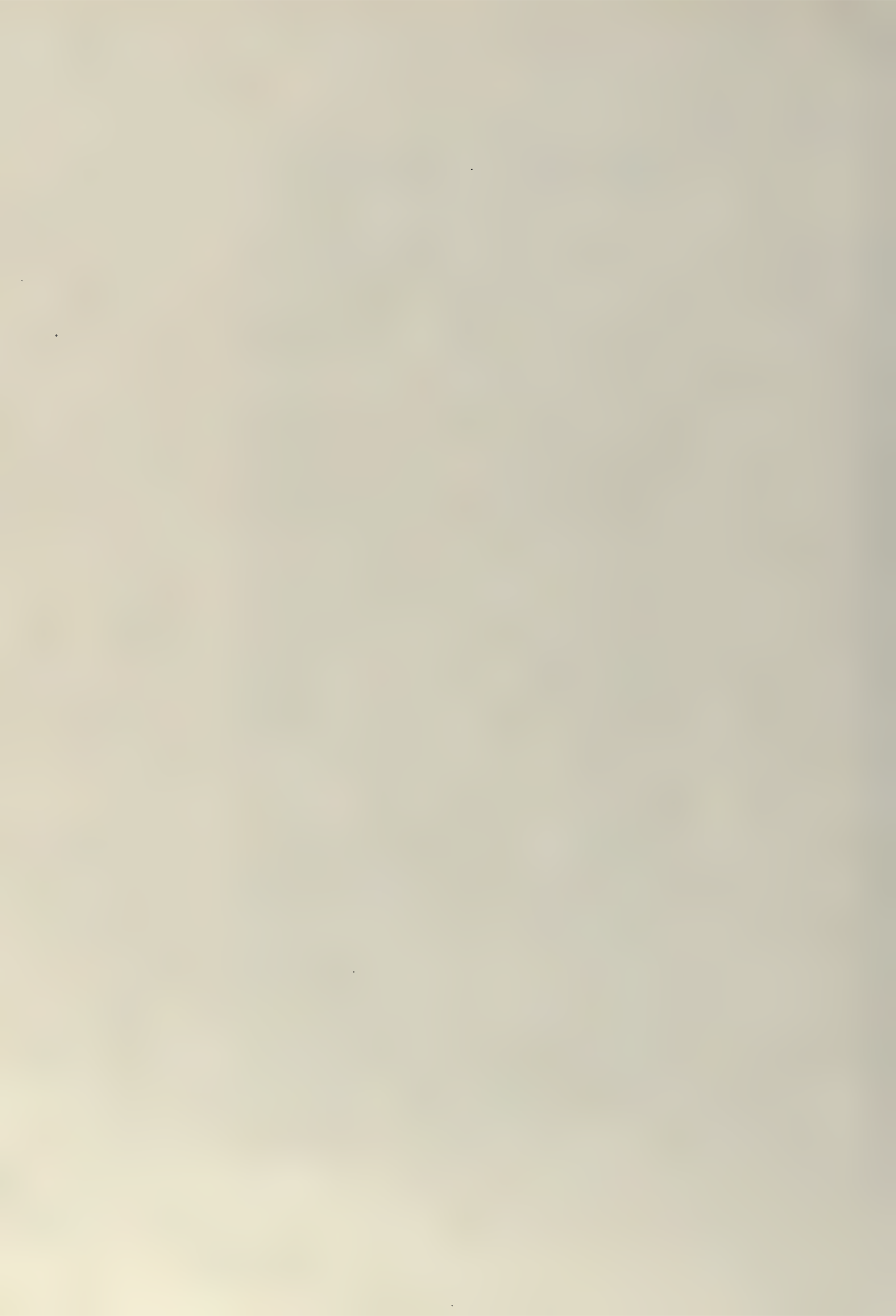
Valencianer Museum und in Madrid. Ein Altarwerk mit der „Kreuzabnahme" „Kreuzigung" und „Niederstieg zur Hölle" in dem Schlößchen zu el Pardo bei Madrid (früher in der Monserratekirche zu Madrid) zeigt die Aufschrift: Franciscus Sebastianus del Piombo invenit Franciscus Ribalta Valentiae traduxit. Ribalta hat später wiederholt auf diese Kompositionen zurückgegriffen und sie in interessantester Weise umzugestalten gewußt, so in dem großen Gemälde „Christi Niederstieg zur Hölle", das er für die Nonnenkirche S. Martin zu Segorbe schuf und (mit den Szenen aus der Passion Christi am Sockel) zu seinen allerbesten Werken gehört, und der „Kreuztragung Christi", die als Leihgabe der Familie Ford in der National-Gallery zu London ausgestellt ist. Dieses FRANCISCO RIBALTA FECIT ANNO 1612 bezeichnete Werk ist von einer höchst eigenartigen Auffassung. Der — im Anschluß an Sebastiano geschaffene — Christus schleppt das Kreuz durch die engen menschenleeren Gassen Jerusalems, die in ein Dämmerlicht getaucht sind. Nur die Kriegsknechte beleben noch die Szene und schaurig erklingt das Horn des Drompetenbläsers.

Correggios Einfluß auf Ribalta erkennt man am deutlichsten in den Gemälden, die den großen Hochaltar der Pfarrkirche von Algemesí schmücken. Ribalta hat hier Szenen aus dem Leben Santiagos und aus der Passionsgeschichte dargestellt. An Correggio gemahnt in erster Linie die große Darstellung „Santiago in der Schlacht von Clavijo". Auf mächtigem Schimmel scheint der heilige Reiter schräg aus dem Bild herauszusprengen. Die kühnen Verkürzungen sind ganz Correggio abgesehen, mehr aber noch der Kopf des Glaubensstreiters mit seinen langen, dunklen Locken und seinem dunkelblonden Bart, ein Kopf von höchster sinnlicher Schönheit. Ein überaus dramatischer Schwung belebt diese Darstellung, die, was Kraft des Ausdrucks anlangt, all die vielen ähnlichen Gemälde dieses Inhalts weit hinter sich läßt. Während Correggio aber bei all seinem Hell-dunkel nach dem Heiteren, Lichten strebte, ist der Valencianer schwermütig und dunkel. Seine Engel sind ohne Correggio nicht denkbar, wirken aber viel derber. Die Karnation, die bei Correggio von so unerreichter Frische und Sinnlichkeit ist, wirkt hier durch die rötlich-braunen Töne mitunter trocken und schwer.

Die Valencianer haben von jeher eine große Vorliebe für die oberitalienische Kunst besessen, und so ist es nicht verwunderlich, daß sich in Ribaltas Werken auch venezianische Erinnerungen finden, vor allem in seinen Werken für das Colegio del Patriarca in Valencia. Diese Arbeiten sind wohl die bedeutendsten des Künstlers. Ausgeführt wurden sie um das Jahr 1605 im Auftrag des Gründers des Colegio, des Erzbischofs Juan de Ribera, der Ribaltas Hauptmäzen war. Ribalta hat diesen seinen Gönner zweimal porträtiert, einmal 1607, wo er ein überaus lebensvolles Bildnis des damals 75jährigen Kirchenfürsten schuf, dann 1611 anläßlich des Hinscheidens Riberas. Von den Gemälden in der Kirche des Colegio wurde die Darstellung „Christus dem Hl. Vincenz Ferrer erscheinend" sicher vor Februar 1605 ausgeführt, denn der Künstler erhielt hierfür am 8. Februar dieses Jahres in Algemesi 210 Libras. Dieses Bild, das leider sehr schlecht beleuchtet in einer Kapelle auf der Evangelienseite hängt, erinnert am stärksten von allen Schöpfungen Ribaltas an venezianische Arbeiten. „Christus in Gethsemane" (ebenda Capilla de la Purísima Concepcion) ist vor allem interessant wegen des goldlockigen, in blau und gelb gekleideten Engels, der die vollkommenste spanische Umbildung des Correggioschen Engelstypus ist. Bei der Gestalt Christi hat der Künstler unverkennbar einen idealen Typus angestrebt, ihn aber ebensowenig ganz erreicht, wie in dem



Abb. 1.
Francisco Ribalta: Der hl. Bruno.
Valencia, Museum.



gleich zu erwähnenden „Hl. Abendmahl". Koloristisch ist das Bild von großem Interesse; vor allem beachtenswert das eigenartige helle Rot der Gewandung Christi, von dem sich das Dunkelrot der Schärpe tiefleuchtend abhebt. Dieses Ölbergbild ist gewissermaßen der rechte Flügel eines Altarwerkes, dessen Mittelbild eine sehr schlecht beleuchtete „Grablegung" und dessen linker Flügel „Christus als Schmerzenmann" darstellen. Die Grablegung ist — für den Helldunkel-Maler eigentlich selbstverständlich — als Nachtstück behandelt. Der



Abb. 2.
Francisco Ribalta: Vision des hl. Franziskus.
Madrid, Prado.

„Ecce homo" mit seinem edlen Haupt ist überaus tief empfunden. Die ganz leise nach der Seite geneigte Gestalt wirkt überaus eindrucksvoll, und kein anderes Bild Ribaltas zeigt deutlicher als dieses sein konsequentes Streben nach starker Plastik der Figuren mittels einseitiger Beleuchtung. Ribaltas Meisterwerk aber ist das Hochaltarbild der Kirche des Colegio, bedeutend nicht nur wegen des folgerichtig durchgeführten Helldunkels, sondern vor allem durch seine Zentralkomposition. Mittelpunkt ist der Calix, der auf dem runden Tische steht, die Jünger knien eng zusammengedrängt um die Tafel herum, in der Mitte hinten

sitzt, alle anderen überragend, Christus. Das Licht von links einfallend und starke Schatten werfend, ist fast ganz auf ihn gesammelt. In der Gestalt des Hl. Andreas hat Ribalta seinen Gönner, den Erzbischof Juan de Ribera verewigt. Überaus packend wirkt die Gestalt des Judas, der in braunem Rock und rotem eigenartig drapierten Mantel kniend den Beschauer mit seinen glühenden dunklen Augen anblickt, mit dem schwarzen krausen Haar und Bart ein überaus fesselnder Kopf, der nach der Valencianer Legende für das Porträt von Ribaltas Schuster gilt, mit dem sich der Künstler verfeindet und den er deswegen zur Rache als Judas konterfeit hätte. Trotz mehrfacher unglücklicher Restaurationen macht das Bild immer noch einen sehr starken, feierlichen und erhabenen Eindruck. Einen Vorläufer besitzt dieses „Abendmahl" in der viel kleineren Darstellung des gleichen Vorwurfes im Valencianer Museum, das uns vor allem den Maler Ribalta bewundern läßt, namentlich das Rot des Rockes Christi ist von unerhörter Leuchtkraft (Abb. 4). Von starker koloristischer Wirkung ist dann auch die als Nachtstück behandelte „Kreuzigung" im Valencianer Museum, ein Bild, das bis ins kleinste dramatische Stimmung atmet.

Eines der entzückendsten Werke der ganzen Valencianer Malerei ist dann die am gleichen Ort befindliche, kleine, sehr fein malerisch abgestimmte „Marienkrönung". Wie in der „Cena" des Colegio auf Christus so ist hier alles Licht auf die Himmelskönigin gesammelt. (Bei der Malerei der Engel hat vielleicht Ribaltas Sohn Juan mitgewirkt.)

Eine andere Komposition weist das hl. Abendmahl auf, das das Hauptstück des Hochaltars der Kirche des Dominikanerinnenklosters zu Carcagente bildet. Ribalta hat in diesem Altarwerk in zahlreichen kleineren Gemälden Szenen aus dem Marienleben dargestellt. Die Erfindung ist stets originell und reizvoll, die Szenen stets sehr lebendig und stark bewegt. Zu bedauern ist nur, daß die Farben gelitten haben.

Von Ribaltas Arbeiten für Alcira ist leider nichts mehr erhalten.

Höchst abgeklärt ist das verhältnismäßig kleine Gemälde mit der Darstellung der „Glorifikation des hl. Bruno", früher in der Kapelle dieses Heiligen in der Cartuja von Valdecristo, jetzt im Instituto Provincial der Heimatsstadt Ribaltas. Man darf dieses trefflich komponierte, feierliche Bild, aus dem tiefster Ernst und innerlichste Religiosität spricht, als die beste Leistung Ribaltas neben seinem großen Abendmahl bezeichnen. Interessant ist, daß Ribalta die himmlische Gruppe mit Gott Vater, der den toten Christus in den Armen hält, in unverkennbarer Anlehnung an Dürers berühmtes Blatt „Der Gnadenstuhl in den Wolken" geschaffen hat.

Die beiden für Ribaltas Kunst charakteristischen Stücke jedoch sind unzweifelhaft die ursprünglich für das Valencianer Kapuzinerkloster ausgeführten Gemälde mit der „Ekstase" und der „Dornenkrönung" des hl. Franziskus. Die „Vision des hl. Franziskus" (Pradomuseum Madrid Abb. 2) ist ein interessanter Beleg für den starken Naturalismus des Künstlers und seine Verwandtschaft mit Caravaggio. Die naturgetreue Wiedergabe der Klosterzelle, die Sorgfalt in der Behandlung alles stofflichen, die höchst eigenartige Gestalt des jungen Burschen, der als himmlischer Mandolinenspieler in der Luft herumturnt, der Ausdruck und die Haltung des, wie aus dem Schlaf aufgeschreckten Heiligen, die weniger göttliche Verzückung als maßloses Erstaunen kundgeben, die starke, einseitige Beleuchtung — dies alles verleiht dem Bild einen ganz singulären Charakter. Und nicht minder ist dies bei dem Gegenstück der Fall, der „Dornenkrönung des hl. Fran-

ziskus“ im Valencianer Museum (Abb. 3). Dieses düster-grandiose Nachtstück enthüllt uns nicht nur das innerste Wesen Ribaltas, sondern das der Valencianer Kunst überhaupt. In dem fast häßlich zu nennenden schwarzbärtigen Mönch, der auf einem mächtigen, knienden, gekrönten Löwen stehend, den Leib des Gekreuzigten in leidenschaftlicher Verehrung und Hingabe an sich preßt, der mit geschlossenen Augen den erhabenen Augenblick der Krönung erwartet, verkörpert sich in lebendigster Weise die fanatische Valencianer Glaubensglut.



Abb. 3.
Francisco Ribalta: Der hl. Franziskus wird von Christus am Kreuz gekrönt.
Valencia, Museum.

Die letzten Arbeiten Ribaltas galten der Ausschmückung der Cartuja de Porta Coeli bei Valencia. Die Hauptstücke des Hochaltars der Klosterkirche sind jetzt im Valencianer Museum zu sehen: Eine Marienkrönung, der hl. Bruno, Peter und Paul, die beiden Johannes und in kleinerem Format die vier Evangelisten. Interessant ist, daß Ribalta dem hl. Lucas die Züge Michelangelos verliehen hat. Der „hl. Petrus“ erinnert auffällig an die berühmte Gestalt auf dem einen Münchener Apostelbild Dürers. Am eindrucksvollsten wirkt jedoch die Erscheinung des

„hl. Bruno", wohl die beste Einzelfigur des Künstlers (Abb. 1). Die Faltenbehandlung ist überaus großzügig und weich, das ganze ist auf einen kühlen, hellen, leicht grauen Ton gestimmt.

Wir erwähnten schon, daß Ribalta sich auch als tüchtiger Porträtist betätigt hat. Neben den beiden Porträts des Erzbischofs Ribera, von denen schon die Rede war, besitzt das Colegio del Patriarca zu Valencia noch das interessante Bildnis der Sor Angullona und das Colegio Mayor de la Presentacion de S. Tomás der gleichen Stadt ein sehr imposant wirkendes, überaus malerisch behandeltes Porträt des später heilig gesprochenen Thomas von Villanueva zwischen zwei knienden Colegiales. Ein höchst eigenartiges Werk ist dann noch das Doppelporträt eines Santiagoritters mit seiner Frau bei Sir William Eden.

Abgesehen von diesem Stück und der Londoner „Kreuztragung" besitzt kaum eine außerspanische Sammlung eine sichere Arbeit von Francisco Ribalta. Überaus zweifelhaft ist vor allem die schwache Kreuzaufrichtung der Petersburger Eremitage. Die Signatur (FRANCISCO RIBALTA CATALA (NVS)[!] LO PINTO EN MADRID ANO 1582) ist wohl sicher spätere Zutat.

Eine schöne Zeichnung, die Studie zu dem großen hl. Bruno des Valencianer Museums nennt dieses Institut sein eigen. In der Madrider Biblioteca Nacional sieht man verschiedene Federzeichnungen Ribaltas, so eine figurenreiche Auferstehung, eine Madonna mit dem Christkind und eine Studie zu einem hl. Abendmahl, die eng mit dem Bild des Valencianer Museums zusammenhängt.

Am 14. Januar 1628 wurde Francisco Ribalta begraben. Am 10. Oktober des gleichen Jahres folgte ihm sein Sohn Juan in die Gruft nach. Juan Ribalta, der 1597 in Valencia zur Welt gekommen, und dem somit nur eine kurze Lebensdauer beschieden war, betätigte sich schon sehr frühzeitig als Maler. Die „Annagelung Christi ans Kreuz" im Valencianer Museum, (aus S. Miguel de los Reyes stammend und Joannes Ribalta pingepat et invenit 18 aetatis suae año 1615 bezeichnet), dokumentiert sich als eine völlig selbständige Arbeit und sehr beachtenswerte Leistung. Der Aufbau des Ganzen ist noch kühner als bei Francisco, man wird an Rubens' Art (vor allem an die Komposition der großen „Hirtenanbetung" in Antwerpen) erinnert. In der Malweise ist Juan viel pastoser als der Vater, was vor allem „der Bürger" und das kleine sehr flott gemalte Bild mit den zwei Evangelisten im Madrider Prado beweist. Besonders geschätzt war der junge Juan Ribalta als Porträtist. Im Auftrag des D. Diego Vich malte er so zwölf Bildnisse berühmter Valencianer, die jetzt im Valencianer Museum zu sehen sind. Ihr schlechter Erhaltungszustand läßt leider kein Urteil mehr über ihre ursprüngliche Qualität zu.

Aus Francisco Ribaltas Werkstatt stammen verschiedene kleinere Altarwerke in der Pfarrkirche von Algemesí. Wie weit an diesen sehr tüchtigen Gemälden Ribaltas Lieblingsschüler Gregorio Bausa (gest. nach 1645) und Gregorio Castañeda, Ribaltas Schwiegersohn (gest. 30. September 1629) beteiligt gewesen sind, dürfte schwer festzustellen sein. Von beiden eben genannten Künstlern ist kein besonders hervorragendes Werk mehr in Valencia nachweisbar abgesehen von Bausas „Jüngstem Gericht" in S. Andrés und Castañedas „Michael mit dem Drachen" (Museum, eine Replik im Stadthaus).

JUSEPE DE RIBERA.

Eine Steigerung dessen, was Francisco Ribalta geschaffen, die Erfüllung all der Dinge, die Ribaltas Wirken angebahnt hatte, zeigt uns das Schaffen von Ribaltas

größtem Schüler, Jusepe de Ribera. Er zählt nicht nur zu den glänzendsten Erscheinungen unter den spanischen Künstlern des 17. Jahrhunderts, sondern er ist einer der stärksten künstlerischen Persönlichkeiten dieses Jahrhunderts überhaupt, denn er hat nicht nur auf fast alle spanischen Maler jener Zeit den denkbar nachhaltigsten Einfluß ausgeübt, sondern auch auf seine Kollegen in seiner zweiten Heimat, in Italien, in Neapel, in dessen Kunstleben seine Tätigkeit den Höhepunkt bezeichnet.



Abb. 4.
Francisco Ribalta: Das hl. Abendmahl.
Valencia, Museum.

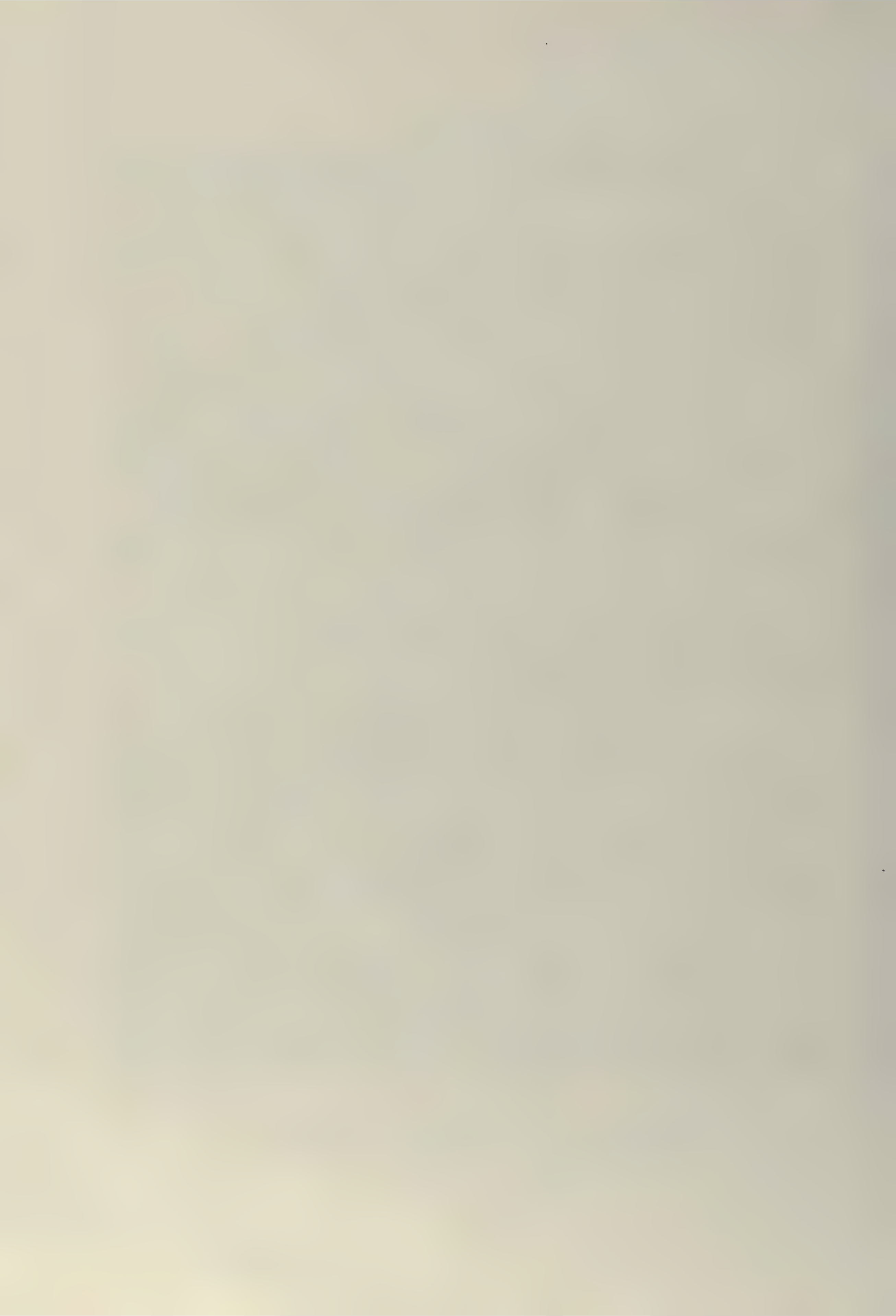
Ribera, wurde um 1588, in der Heimat der Borgia, in Jatiba, einem Bergstädtchen in der Nähe von Valencia, geboren. Er entstammte einem in Andalusien wie im Valencianischen ansässigen, vornehmen Geschlecht; sein Vater bekleidete einen höheren militärischen Posten, um die Jahrhundertwende wurde er nach Neapel versetzt, wo er als „Adjudant" des Castell nuovo gestorben sein soll. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass Jusepe de Ribera den ersten künstlerischen Unterricht bei Francisco Ribalta erhalten hat. Die Verwandtschaft von Riberas erster Kunstauffassung sowohl, wie auch die Beziehungen einer Reihe seiner Typen mit den Tendenzen und den entsprechenden Typen Ribaltas sind zu eng, als daß man den Zusammenhang dieser beiden Künstler in Abrede

stellen könnte. Ob später in Italien die Werke Caravaggios, die ja denen Ribaltas in ihrem innersten Gehalt nahe verwandt sind, unserem Künstler noch etwas Neues sagen konnten, ob sie ihn bestärkt haben, auf dem von ihm eingeschlagenen Weg weiterzugehen, muß dahingestellt bleiben. Sicher ist, daß Ribera ziemlich frühzeitig seine Heimat verließ und die Stätten zu seiner weiteren künstlerischen Ausbildung aufsuchte, wohin schon sein Lehrer Ribalta in seiner Jugend gepilgert war. Der Erfolg dieser Studienfahrt war aber ein ganz anderer als bei Ribalta; denn Ribera empfing durch das Studium der Schöpfungen Tizians und Veroneses, vor allem aber der Correggios eine ganz andere Auffassung von den Zielen der Malerei; doch er vermochte und wollte wohl auch nicht seine Kunstweise ganz abschütteln, und so sehen wir ihn denn jahrelang zwischen ausgesprochenster Helldunkelmalerei, dunklen Farben und schweren Schatten und einer in stärkstem Gegensatz dazu stehenden Lichtmalerei, zuweilen möchte man sagen Pleinairismus, ringen. Wären nicht die meisten Schöpfungen Riberas datiert, würde man eine ganz andere Chronologie seiner Schöpfungen vornehmen; so aber ist Ribera ein lehrreiches Beispiel dafür, wie sehr man sich hüten muß, zu glauben, daß die Entwicklung eines Künstlers stets nur in gerader Linie erfolgt. Gerade dieses oft unerwartete Zurückgehen auf ältere Ideen und das ebenso unerwartete Vorgreifen neuer Gedanken, diese Art, wie der Künstler sich nur schwer losringen kann von Dingen, die für jene Zeit eigentlich noch neu und doch schon für ihn überholt erschienen, wie der Künstler fast zu gleicher Zeit Gemälde schuf, die, jedes in sich vollendet, doch so ein ganz anderes Gesicht zeigen, — dies alles macht das Wirken dieses Künsters so überaus interessant. Neben dem ernsten Ringen Riberas, das aus all den eben geschilderten Tatsachen sich klar erweist, ist noch seine, namentlich im 17. Jahrhundert besonders auffällige Sorgfalt nicht nur in der Zeichnung (denn diese war Valencianer Erbgut) sondern auch in der technischen Ausführung hervorzuheben. Gerade diese Sorgfalt ist ein wichtiges Kennzeichen von Riberas Kunst, und macht es uns nicht allzuschwer, die eigenhändigen Arbeiten des Künstlers aus der unglaublichen Fülle von Schulbildern, Atelierarbeiten, Nachahmungen und absichtlichen, alten Fälschungen, die häufig die nachgemachte Signatur Riberas tragen, herauszuschälen. Wir sagten eben, daß die Güte der Zeichnung Riberas Valencianer Erbgut war. Nicht weniger Erbgut darf man auch Riberas Vorliebe für tiefleuchtende Farben, für etwas schwere, rötliche Karnation nennen, die ganz besonders seine Jugendwerke aufweisen. Valencianisch vor allem aber ist Riberas ebenso tiefes wie leidenschaftliches religiöses Empfinden, das den Grundton vieler seiner Werke bildet, sein überaus dramatischer Schwung, der seinen Schöpfungen reichstes Leben verleiht, sein frischer Naturalismus, der ihn Werke echt spanischen Humors, Gemälde und Radierungen von eigenartigem Naturempfinden schaffen ließ. Was ihm von Haus aus vielleicht noch gefehlt hatte, die Kunst der Komposition, das lernte er rasch aus den Werken der großen italienischen Renaissancemeister, nicht zuletzt aus den Fresken Raffaels, die er stets bewundert und in seinen Jugendjahren eifrig studiert hat, wie der Meister seinem Landsmann und Kollegen Jusepe Martinez später selbst mitteilte, als dieser ihn 1625 in Neapel besuchte.

Ribera ist seit 1616 sicher in Neapel nachweisbar. Daß er vorher in verschiedenen Städten Oberitaliens geweilt hat, deuteten wir bereits an. In S. Andrea zu Parma malte er einen „hl. Martin", ein Bild, das heute so gut wie zerstört ist. Daß er sich auch in Padua aufgehalten haben muß, zeigt eine



Abb. 5.
Jusepe de Ribera: Extase der hl. Magdalena.
Madrid, Academia de S. Fernando.



kleine Kopie, — die jedoch einige interessante Varianten aufweist, — nach der großen „Tempeldisputation Christi" des Paolo Veronese im Pradomuseum zu Madrid, die zu Riberas Zeiten sich noch in Paduaner Privatbesitz befand. Die Kopie Riberas war bis vor einigen Jahren in der Sammlung der Principessa Fondi in Neapel zu sehen. 1616 verheiratete sich Ribera in Neapel mit der noch nicht 16 jährigen Katharina Azzolino, einer Malerstochter. Der Künstler hatte ein gesichertes Einkommen, denn der Herzog von Osuna, der damalige



Abb. 6.
Jusepe de Ribera: Martyrium des hl. Bartholomäus.

Vizekönig von Neapel, erwies sich als großer Gönner Riberas, den er zu seinem Hofmaler machte. Ob Ribera wirklich sein Glück der Ausstellung einer „Bartholomäusmarter" verdankt, auf der er sich, wie gewöhnlich als „español" bezeichnet, und die die Aufmerksamkeit Osunas erweckt haben soll, mag dahingestellt sein. Dagegen möchten wir betonen, daß die Gattin des Herzogs dem Haus Ribera entstammte und auch der Admiral der Neapolitaner Flotte Ribera hieß. Die Gunst, die Osuna dem jungen Künstler schenkte, erwiesen ihm auch die späteren Vizekönige, Alba, Alcalá, vor allem aber der Graf Monterey und Medina de las Torres. Daneben empfing Ribera umfangreiche Aufträge von ver-

schiedenen Neapolitaner Klöstern und von zahlreichen Privatpersonen. Der großen Nachfrage konnte Ribera selbst bei der ihm eigenen, sorgfältigen Arbeitsweise kaum nachkommen, und so ist es nur allzuverständlich, daß er eine große Werkstatt einrichtete, in der begabte Schüler all die vielen Darstellungen des Büßenden hl. Hieronymus und die zahlreichen Bettelphilosophenbilder ausführten, die man in fast allen europäischen Museen und Privatsammlungen als echte Riberas antrifft. An Ehrungen und Auszeichnungen hat es Ribera nicht gefehlt. 1626 wurde er von der Academia di S. Luca in Rom zum Mitglied ernannt, 1646 verlieh ihm der Papst den Christusorden. Velazquez besuchte ihn auf seinen beiden italienischen Reisen 1629 und 1649. Die letzte Zeit seines Lebens, die Jahre nach dem Masaniello-Aufstand waren durch Familiensorgen und Krankheit getrübt. Der neunzehnjährige, jüngere Don Juan de Austria verführte 1648 eine Tochter des Künstlers, wahrscheinlich die damals siebzehnjährige Anna. Die Frucht dieses Liebesbundes war die 1686 im Alter von 26 Jahren in dem vornehmen Madrider Kloster Sa. Isabel gestorbene Sor Marguerita de la Cruz y Austria. Am 2. September 1652 ist Ribera zu Neapel gestorben.

Wenn wir nun das Werk Riberas im einzelnen betrachten, so fallen gleich bei den frühesten uns erhaltenen Arbeiten die venezianischen Anklänge auf. So bei dem ausgezeichneten „Kruzifixus" in der Colegiata von Osuna, zwischen 1616 und 1620 für den Herzog von Osuna gemalt, sowie den Ignatiusgeschichten in S. Gesu zu Neapel aus derselben Zeit. Auch die Radierungen, die Ribera in jenen Jahren schuf, zeigen gleichfalls das deutliche Bestreben des Meisters, von dem Stil der Kellerlichtmalerei loszukommen. In den meisten Schöpfungen seiner Frühzeit aber, nach denen man unrichtigerweise meistens den Künstler zu beurteilen pflegt, macht sich sowohl in der Lichtbehandlung, in der Wahl der Modelle und der Auffassung des Themas ein etwas äußerliches Streben nach Effekt bemerkbar. Alles ist aufgewühlt, die Bewegungen plötzlich auffahrend, das Licht flackernd und zerrissen, die Modelle zuweilen furchterregend, die Darstellungen schaurig. Und doch üben alle diese Bilder eine große künstlerische Wirkung aus dank der ungemein geschickten Komposition, der Monumentalität der Zeichnung und der Güte der Ausführung. Wie nennen hier die beiden, zu Beginn der zwanziger Jahre entstandenen Radierungen mit der Darstellung des „hl. Hieronymus, der die Posaune des jüngsten Gerichtes vernimmt" (Bartsch Nr. 4 und Nr. 5, diese 1621 entstanden), sowie das große Gemälde gleichen Inhalts im Museo nazionale zu Neapel (Abb. 7). Das Petersburger Bild von 1626 und die Halbfigur von 1629 in der Galerie Doria zu Rom, die von unzähligen Nachahmern ausgenuzte Radierung des „Reuigen Petrus" (Bartsch Nr. 7) von 1621, und die nicht minder oft kopierte und variierte „Bartholomäusmarter" (Radierung von 1624, Bartsch Nr. 6, Abb. 6) sowie die schwungvolle „Andreasmarter" von 1628 im Budapester Museum. Auch der grausige „Cato, vor Utica sich den Verband abreißend" (Sanlúcar, Herzog von Montpensier) und die beiden Kolossalbilder „Ixion" und „Prometheus" im Prado (Nr. 1113 und 1114), die früher noch einen „Tantalus" und einen „Sisyphus" als Gegenstück hatten, seien hier genannt. Und neben diesen hochdramatischen, schaurigen Schöpfungen stehen dann Gemälde wie die überaus lyrisch empfundene Darstellung des „hl. Sebastian von den Frauen gepflegt" aus dem Jahre 1628 in der Petersburger Eremitage, die bereits wundervoll lichte „Ekstase der hl. Magdalena" von 1626

in der Madrider Academia de S. Fernando (Abb. 5), beides Werke von einem für jene Zeit seltenen klassischen Schönheitsgefühl, durchtränkt von einer echt spanischen Melancholie. Ein merkwürdiges Zwischenglied zwischen diesen beiden Gruppen bildet der lustige, etwas derbe „Silen", d. h. das große Gemälde von



Abb. 7.
Jusepe de Ribera: Der hl. Hieronymus vernimmt die Posaune des jüngsten Gerichts. Neapel, Museo Nazionale.

1626 im Museo Nazionale zu Neapel und die zwei Jahre später entstandene Radierung mit der gleichen Darstellung, die durch die viel freiere Lichtbehandlung das Gemälde künstlerisch übertrifft.

Des Künstlers starkes Interesse für alles Charakteristische offenbaren dann neben den beiden schon 1622 entstandenen radierten Köpfen (Bartsch Nr. 8 und 9)

zwei höchst abstoßenden Modellen, verschiedene Porträts wie die der bärtigen Magdalena Ventura von 1631 (Madrid, Duque de Lerma) und des blinden Bildhauers Gambazo im Prado (Nr. 1112) von 1632, vor allem aber die „Bettelphilosophen" und „Apostel", die sofort eine nicht geringere Beliebtheit erlangten als der „reuige Petrus" und der „hl. Hieronymus" und demgemäß auch zu Hunderten nachgeahmt wurden. Wir nennen hier den lachenden „Archimedes" von 1630 im Prado (Nr. 112) und die um die gleiche Zeit entstandenen Gemälde



Abb. 8.
Jusepe de Ribera: Vision des hl. Antonius.
Madrid, Academia de S. Fernando.

Nr. 1120 und 1121 am selben Ort, den „hl. Rochus" (Prado Nr. 1109) und den „hl. Jakobus d. Ä." (Prado Nr. 1083), sowie der Halbfigurenzyklus der 12 Apostel mit dem Erlöser (Prado Nr. 1067, 1071, 1074, 1076, 1081, 1082, 1084, 1085, 1088, 1089, 1093, 1099.) und die großen Studien: der „hl. Petrus", der „hl. Simeon" (Prado Nr. 1072 und 1091) und der ganz vortreffliche „hl. Andreas" (Prado Nr. 1079, Replik in Dresden Nr. 688).

Die Modelle, verwegene, finstere Gesellen und verwitterte Gestalten hat der Künstler wohl im neapolitaner Hafenviertel aufgegriffen. Sie alle verstand er mit seltener Kraft auf die Leinwand festzubannen.

Zu Anfang der dreißiger Jahre ist dann noch ein Gemälde entstanden, das leider zum größten Teil ein Raub der Flammen geworden ist, jener „Triumph des Bacchus“, von dem das Pradomuseum noch zwei Fragmente bewahrt. Der „Bacchuspriester“ und die sogen. „Sibylle“ lassen heute noch ahnen, daß das Ganze ein höchst bedeutendes Werk von leuchtendstem Kolorit und prachtvollster Zeichnung gewesen sein muß.

Im Laufe der dreißiger Jahre gelingt es Ribera, all das Unangenehme, was seiner bisherigen Art zuweilen anhaftete, abzustreifen und sich zu einer wahrhaft bedeutenden künstlerischen Höhe aufzuschwingen. All das Gesuchte, Allzuheftige



Abb. 9.
Jusepe de Ribera: Jakobs Traum.
Madrid, Prado.

verschwindet, das Grausige tritt mehr und mehr in den Hintergrund, der Künstler versteht es, seine Darstellungen immer mehr zu vertiefen, seine Helden immer mehr zu vergeistigen. Dabei tritt die Tendenz, lichter und lichter in der Malerei selbst zu werden, immer stärker hervor. Die rötlich schweren Schatten verschwinden mehr und mehr, um die Mitte der dreißiger Jahre liebt der Meister kühl silbrige Töne, auf die er dann die ganze Darstellung stimmt, später erhält das Inkarnat ein prachtvolles, bernsteinartiges Leuchten. Das Licht gewinnt eine immer größere Bedeutung im Schaffen des Künstlers. Die packende, schlagende Wirkung all der Wunderszenen, die Ribera in jenen Jahren gemalt hat, liegt in

erster Linie darin, daß das Wunder durch die Macht des Lichtes versinnbildlicht wird, des siegreichen, alles durchbrechenden Lichtes, dessen Verkörperung dann das Christkind oder Engel sind.

Die farbenfunkelnde, grandiose „Inmaculada Concepcion“ zu Salamanca von 1635, die alle ähnlichen Bilder Murillos weit in den Schatten stellt, und die vom goldenen Himmelslicht umflutete liebliche „hl. Agnes“ der Dresdener Galerie bedeuten die beiden Pole von Riberas mittlerer Glanzzeit.

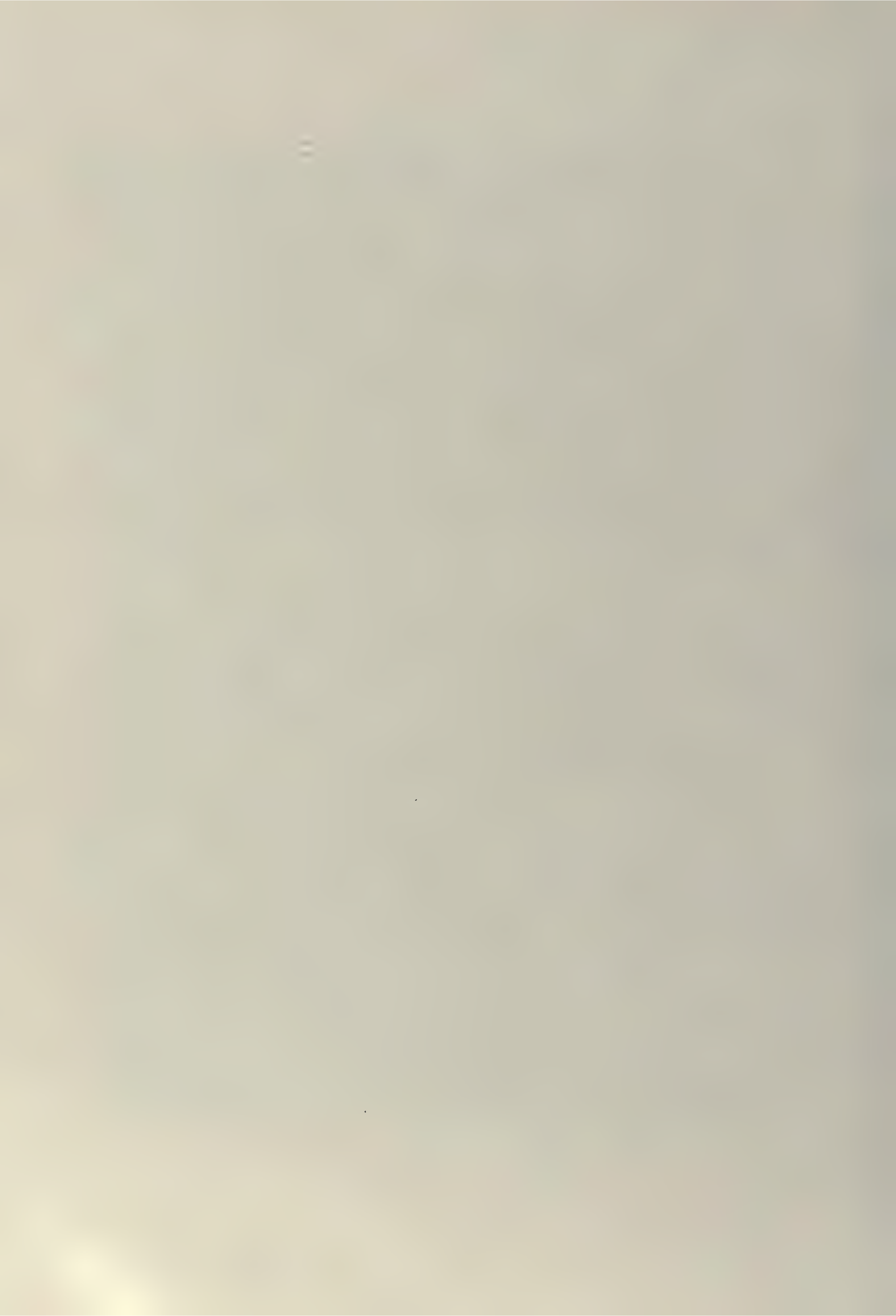
Für die silbrige Manier ist die „Concepcion“ und der „hl. Januarius“ in Salamanca (um 1636), der „hl. Antonius mit dem Jesusknaben“ (Madrid, Academia 1636 entstanden (Abb. 8) und Escorial 1640) und die Schindung des Marsyas (Neapel, Museo Nazionale und Museum von Brüssel) von 1637 besonders charakteristisch.

Mehr als je arbeitete Ribera gerade in dieser Periode aus dem Vollen heraus, und daß er auf jedem Gebiet seinen Mann stellte, beweisen uns die verschiedenartigsten Darstellungen religiösen und weltlichen Inhalts. Neben den bereits erwähnten Bildern nennen wir von mythologischen Darstellungen: „Die Klage der Venus um Adonis“ (1637, Rom, Galeria, Nazionale), hervorragend durch seine Form und Farbenschönheit wie die tief poetische Empfindung, die dieses Werk beseelt; von Darstellungen aus dem alten Testament: verschiedene Gemälde, die Szenen aus der Geschichte Jakobs enthalten: der Jakobssegen (1637. Madrid, Prado) ein Meisterwerk der Erzählungskunst, das Kolorit von der größten Leuchtkraft; Jakobs Traum von der Himmelsleiter (1633, Madrid, Prado Abb. 9), eine Arbeit, die für den Lichtmaler Ribera höchst bezeichnend ist. Kein Nachtstück. Es ist vielmehr ein Traum am frischen Morgen. Glühende, lichte Wölkchen scheinen sich zu Engelsgestalten verdichtet zu haben, die nun vom Himmel nieder und wieder in die Höhe schweben. Dieses eigenartige Bild hat von jeher mit Recht die größte Bewunderung genossen. Das dritte Stück: „Jakob mit der Herde Labans“ im Eskorial von 1634 läßt uns Ribera vor allem als Tiermaler bewundern.

Mit am bedeutendsten aus dieser Periode sind aber Riberas Darstellungen aus dem neuen Testament. Die „Geburt Christi“ hat er danach verschiedentlich behandelt, so in dem stark übermalten kleinen Nachtstück von 1630 (früher Sammlung Weber in Hamburg), der leider sehr verdorbenen „Hirtenanbetung“ von 1640 im Eskorial und in dem prächtigen, drei Jahre später entstandenen Bild der Valencianer Kathedrale. Von den „heiligen Familien“ zeigt jede eine andere Stimmung, eine neue Auffassung, so die „Zimmermannsfamilie“ von 1639 in Toledo (leider stark übermalt), die „Ruhe auf der Flucht“ (nur gute Atelierrepliken erhalten, die beste im Museum zu Córdoba) von blühendem Kolorit und einer zauberhaften Stimmung: eine wirkliche Ruhe an einem heißen Sommertag; dann die Vermählung der hl. Katharina bei Earl of Northbrook zu London (1643 Abb. 10), helleuchtend in warmem Ton gemalt, von vornehmster Empfindung beseelt, Maria wie Katharina von hoher, weiblicher, echt spanischer Schönheit. Schließlich seien hier noch die zwei Bilder genannt, die den Besuch der hl. Familie bei den hl. Bruno zum Gegenstand der Darstellung haben. Das eine, ein überaus lichtes, liebenswürdiges Werk, strahlend wie ein Frühlingstag hängt im kgl. Palast zu Neapel. Das andere, einst für Sa. Trinitá zu Neapel gemalt, besitzt Herr Pappenhagen in Hohenschwangau bei Füssen. Hier ist namentlich die Landschaftsbehandlung sehr reizvoll. Passionsszenen wie eine „Geißelung“, „Dornenkrönung“, Kreuztragung“ oder eine große „Annagelung ans Kreuz“ von Riberas Hand sind uns merk-



Abb. 10.
Jusepe de Ribera: Verlobung der hl. Katharina.
London, Sammlung Northbrook.



würdigerweise nicht bekannt. Nur die Halbfigur eines „Ecce homo“ besitzen wir in dem stark gedunkelten Bild der Madrider Akademie, eine Arbeit aus Riberas erster Periode. Wir kennen aus der mittleren Zeit sogar nur einen „Cruzifixus“, das ergreifende Nachtstück von 1643, das im Sitzungssaal der Diputacion provincial zu Vitoria hängt. Christus, allein, zum Himmel aufblickend: Warum hast du mich verlassen. Von den verschiedenen Christus besitzen wir



Abb. 11.
Jusepe de Ribera: Pietà.
Neapel, San Martino.

dagegen eine ganze Reihe hervorragender Darstellungen. Allen voran muß hier die „Pietà“ in der Capella del Tesoro der Klosterkirche von S. Martino über Neapel (1637) genannt werden, eine grandiose religiöse Elegie, das erhabenste Werk Riberas aus dieser Periode (Abb. 11). Eine ergreifende, stumme Trauer, Christus der zerbrochene Held, der noch im Tod mit dem wunderbaren Schein seines bernsteinfarbenen Körpers alles zu überstrahlen scheint. Der Aufbau des

Gemäldes ist überaus kunstvoll, die Farben von tiefer, satter Leuchtkraft. In diesem Zusammenhang sei auch der Mater dolorosa des Museums zu Kassel von 1638 Erwähnung getan.

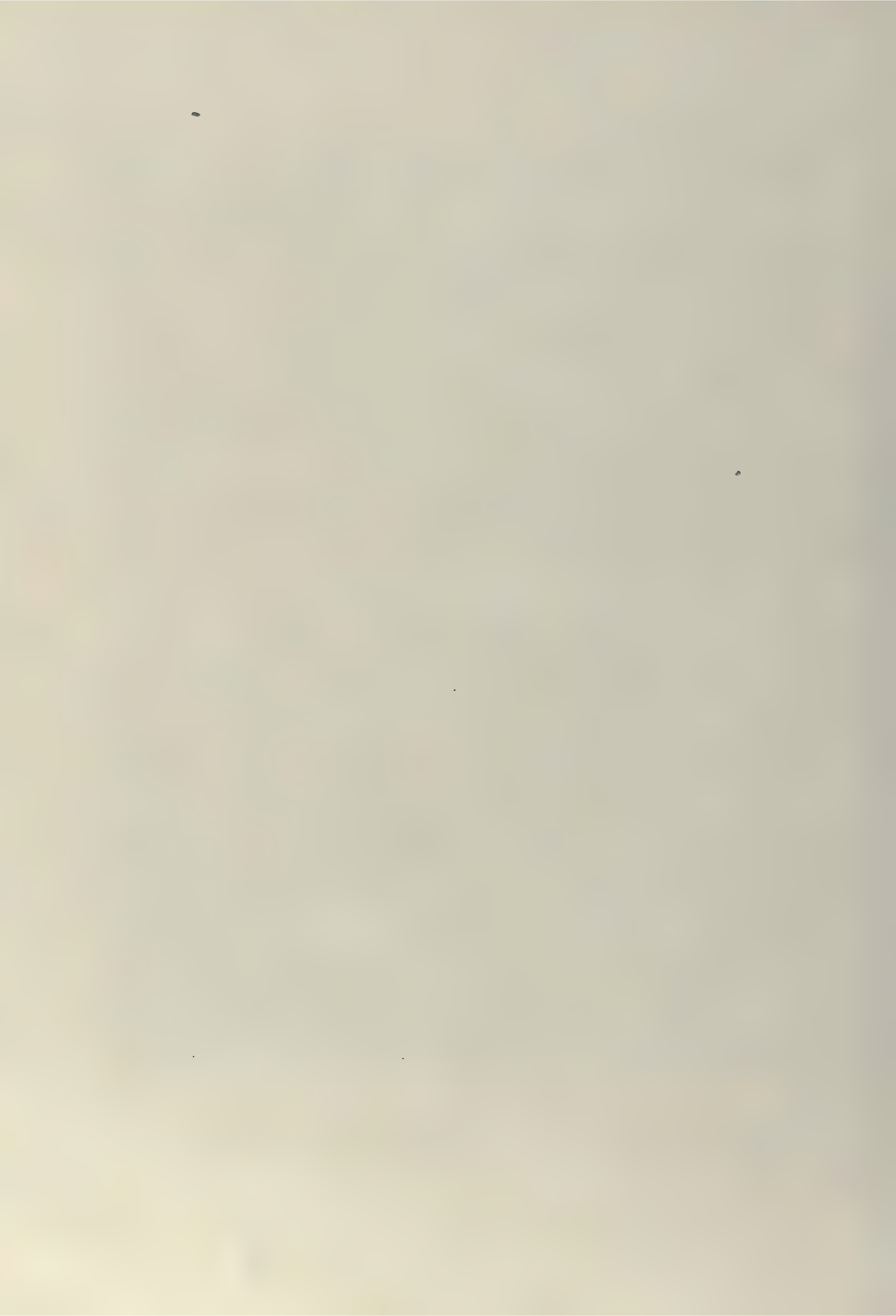
Am beliebtesten von allen Beweinungsbildern aber scheint das aus dem Jahre 1644 gewesen zu sein, das sich jetzt in einer amerikanischen Kirche befinden soll (früher in Neapel). Diese „Grablegung“ scheint für den spanischen Hof des XVII. Jahrhunderts dieselbe Bedeutung besessen zu haben, wie einst im XV. und XVI. Jahrhundert des Roger von der Weyden berühmte „Kreuzabnahme“. Das Bild ist überaus oft kopiert und in Riberas Werkstatt wie von Nachahmern — variiert worden (Madrid, Prado und Akademie. Eskorial. London, National Gallery. Paris, Louvre.).

An Monumentalität steht es beträchtlich hinter der Pietà von S. Martino zurück, wirkt jedoch für die größere Menge verständlicher und fesselnder. Sehr bedeutend ist dann noch die große figurenreiche „Beweinung“ im Museum zu Lissabon. Vielleicht eine frühe Arbeit Riberas ist die radierte „Beweinung“ (Bartsch Nr. 1), die Riberas Monogramm trägt. Sie ist interessant, weil Rembrandt dieses Blatt gekannt und für seine Pietà benutzt zu haben scheint (daß Rembrandt Radierungen Riberas besessen hat, ist urkundlich erwiesen).

Ein weiteres, hervorragendes Werk, das hier genannt werden muß, ist der höchst interessante in Lichtflächen, Lichtstreifen komponierte „Gnadenstuhl in den Wolken“ (im signierten Exemplar aus dem Jahre 1632 im Eskorial, eine nicht minder treffliche Originalreplik im Madrider Prado Abb. 12), bei dem Ribera in eigenartiger Weise Dürers berühmten Holzschnitt von 1511 benutzt hat. Auf die Wunderszenen deuteten wir schon kurz hin. Neben den genannten Antoniusvisionen, die von einer überaus zarten, fast lyrisch zu nennenden Empfindung sind, steht die überaus dramatisch wirkende „Befreiung Petri“ im Eskorial und im Prado (diese von 1639). Ähnliche Stücke, bei denen Gehilfen stark beteiligt sind, besitzt die Dresdener Galerie in der „Petrusbefreiung“ (1642) und der „Franziskusvision“. Das Meisterstück Riberas auf diesem Gebiet ist wie gesagt die Dresdener „hl. Agnes“ von 1641 (Abb. 13), die alles enthält, was Ribera von Haus aus besaß und was er mit der Zeit errungen hatte: Monumentalität, Lichtmalerei, schlichte Innigkeit der Empfindung, vermählt mit der spanischen Herbheit, hohes, edelstes Schönheitsgefühl. Ein künstlerischer Vorläufer dieses Bildes ist die leis melancholische jugendliche „büßende Magdalena“ (Prado), die ein Pendant in dem höchst reizvollen, lächelnden, jungen „Johannes d. Täufer“ (Prado) besitzt, ein Gemälde dem der ganze Charme einer Schöpfung Lionardos innewohnt. Neben diesen jugendfrischen Schönheiten hat der Künstler aber auch in jenen Jahren keineswegs die charakteristischen vom Alter zermürbten Greisengestalten vergessen. Wenn ihm auch nach wie vor hier in erster Linie die Darstellung eines alternden Körpers reizte, so erkennt man doch gerade bei diesen Stücken mit voller Deutlichkeit, wie sehr Ribera nach einer immer größeren Versinnlichung dieser heiligen Greise gestrebt hat. Eine richtige Skala stellen die verschiedenen „Hieronymusbilder“ dar; das Bild im Museum zu Murcia von 1637, das bei D. Luis de Navas in Madrid von 1638, die Halbfigur der Galerie Crespi in Mailand von 1640, die Exemplare der Galerie Corsini in Rom, der Mailänder Brera und dann der vorläufige Abschluß, die höchst künstlerisch empfundene Halbfigur von 1644 im Prado.



Abb. 12.
Jusepe de Ribera: Die hl. Dreifaltigkeit.
Madrid, Prado.



Daneben seien die verschiedenen Darstellungen des Eremiten Paulus genannt (Turin, Museum. Madrid, Prado Nr. 1115. Dresden, Galerie Nr. 87), sowie die des hl. Onuphrius (Petersburg, Eremitage, 1637 gemalt; Dublin, Museum). Sehr machtvoll wirkt der große, sitzende „hl. Bartholomäus“ im Prado.

Als weibliche Pendants sind dann verschiedene Darstellungen der greisen, büßenden Maria Ägyptiaca aufzuführen, so das große Bild im Prado und das Halbfigurenbild von 1641 im Musée Fabre zu Montpellier, mit den eigenartig wie im Fieber glänzenden Augen der Heiligen.



Abb. 13.
Jusepe de Ribera: Die hl. Agnes.
Dresden.

Daß der Künstler über diesen Darstellungen auch das kraftvolle Mannesalter nicht vergessen hat, beweist der „hl. Franz, dem ein Engel eine Phiole klaren Wassers, das Symbol der Reinheit zeigt“ im Prado, ein Gemälde das wie von innen heraus durchleuchtet wirkt, und die überaus durchgeistigte Halbfigur des hl. Franz mit einem Totenschädel in den Händen im Palazzo Pitti zu Florenz, ferner der hl. Joseph mit dem Jesusknaben im Prado und der 1644 datierte „Johanneskopf auf einer Schüssel“ in der Madrider Akademie; das bleiche Antlitz des Täufers ist von großer Leuchtkraft. Von starker Monumentalität sind die beiden lebensgroßen Gestalten der Apostel Petrus und Paulus in der Diputacion provincial zu Vitoria aus dem Jahre 1637, noch mehr jedoch die „zwölf Propheten“ sowie

die Gestalten des „Moses“ und „Elias“ in der Kirche des Klosters S. Martino über Neapel, 1638 begonnen, vor Herbst 1643 vollendet. Die „Propheten“ schmücken die Zwickel der Arkadenlunetten des Kirchenschiffes und sind zweifelsohne die bedeutendsten Zwickelfüllungen des ganzen Barock. Das schwierige Problem der Einordnung in den Raum ist hier in ebenso vollkommener wie vornehmer Weise gelöst. Die Gestalten wollen nicht, wie sonst im Barock, den Raum sprengen, sondern nur den Platz, der ihnen angewiesen ist, würdig ausfüllen. Darum ist auch der Grund ganz dunkel und das Kolorit tief. Die Figuren sollen nicht zu stark ins Auge fallen. Natürlich hat der Künstler bei den beiden Figuren eines jeden Bogens mit wirkungsvollen Kontrasten gearbeitet. Der Ruhe des einen steht stets die lebhafteste Bewegung des anderen gegenüber. Die Stellung ist bei jedem neu, nirgends wird man gelangweilt, zumal der Meister diese mächtigen Gestalten in einfachster Gewandung als überaus ernste Männer, als „Weise des Volkes“ mit weniger „schönen“ als durchgeistigen Zügen wiedergegeben hat. Die Halbfigurenbilder des „Moses“ und „Elias“ zeigen nur gewaltige Erscheinungen von großem Wurf. Der leicht idealistische Moses bildet in seiner Ruhe und Abgeklärtheit einen starken Gegensatz zu dem fanatischen Gottesstreiter Elias.

Auch die Charakterköpfe, die antike Persönlichkeiten darstellen sollen, fehlen in dieser Periode Riberas nicht. So malte er den „blinden Homer“ (das Original anscheinend verschollen, die beste Kopie in Turin) und den „Diogenes“ (Dresden); dieses 1637 entstandene Bild ist wie verschiedene andere Arbeiten des Meisters aus den Jahren 1635—1637 auf einen hellen, kühlen, ziemlich grauen Ton gestimmt. Ein ähnliches Gemälde, sowie verschiedene andere „Philosophenbilder“ aus demselben Jahre, besitzt Fürst Lichtenstein in Wien. Zwei Jahre früher sind die Darstellungen des „Heraklit“ und „Demokrit“ im Palazzo Durazzo zu Genua entstanden.

Von Porträts aus dieser Zeit sind uns leider nur sehr wenige erhalten. Genannt sei neben dem lebensgroßen „Bildnis eines Missionars“ im Museo Poldi Pezzoli zu Mailand und dem spanischen Edelknaben mit seinem Schutzheiligen in der Schweriner Galerie (1637) vor allem das treffliche „Bildnis eines Musikers“ in der Sammlung des verstorbenen Grafen Gregor Stroganoff zu Rom aus dem Jahre 1638. Das ausgezeichnete Porträt eines spanischen Vizekönigs (Monterey?) war vor einigen Jahren aus der Sammlung Osuna nach Paris gelangt, sein gegenwärtiger Aufenthalt ist uns leider unbekannt.

Der Ausklang von Riberas Kunst ist ganz dieses großen Meisters würdig. Die Technik wird nun ganz breit und duftig, das Licht flimmert und sprüht wie bei dem galoppierenden D. Juan de Austria (Radierung von 1648 Bartsch Nr. 14), von aufdringlich wirkenden Gestikulationen ist nichts mehr zu verspüren, alles wird immer mehr verhalten, gestillt, durchgeistigt. Die lichte „Concepcion“ von 1646, das Hochaltarbild der Klosterkirche Sa. Isabel zu Madrid, bezeichnet den Beginn der letzten Periode von Riberas Kunst. Ursprünglich wies diese „Inmaculada“ die Züge der einen Tochter Riberas auf, die dann die Mutter der später in dem Kloster untergebrachten Sor Marguita werden sollte, von der wir bereits oben sprachen. Die Nonnen ließen darum in späteren Jahren das Gesicht von Claudio Coello übermalen. Aus dem gleichen Jahr wie dieses Bild stammt die „Errettung des hl. Januarius aus dem Feuerofen“ in der Capella del Tesoro des Neapolitaner Domes. Das Gemälde ist von überaus lichter Gesamthaltung; es ist für Ribera höchst charakteristisch, daß das Feuer des Ofens keine Hauptrolle spielt, sondern nur Licht im Licht ist. Von weniger Bedeutung ist der „Hohepriester Simeon

mit dem Jesuskind auf dem Arm" (Ickworth. Marquis of Bristol) von 1647, ganz herrlich ist dagegen der „hl. Andreas" aus demselben Jahre (Prado Abb. 14), ein königlicher Fischer, dabei gütig und mild. Die vollendetste Aktfigur Riberas dürfte der „Eremit Paulus" von 1649 sein (Madrid, Prado), hell im Kolorit, die Modellierung vollendet, alles leicht und duftig hingesetzt. Das nächste Jahr bringt neben einem jugendlich herben „Johannes d. Täufer" (London, Apsleyhouse) die berühmte „Hirtenanbetung" des Louvre, ein Werk von vollendeter Behandlung alles Stofflichen und höchst interessant in der Lichtwirkung. Riberas größte künstlerische Leistung ist aber doch wohl die 1651 nach langer Arbeit

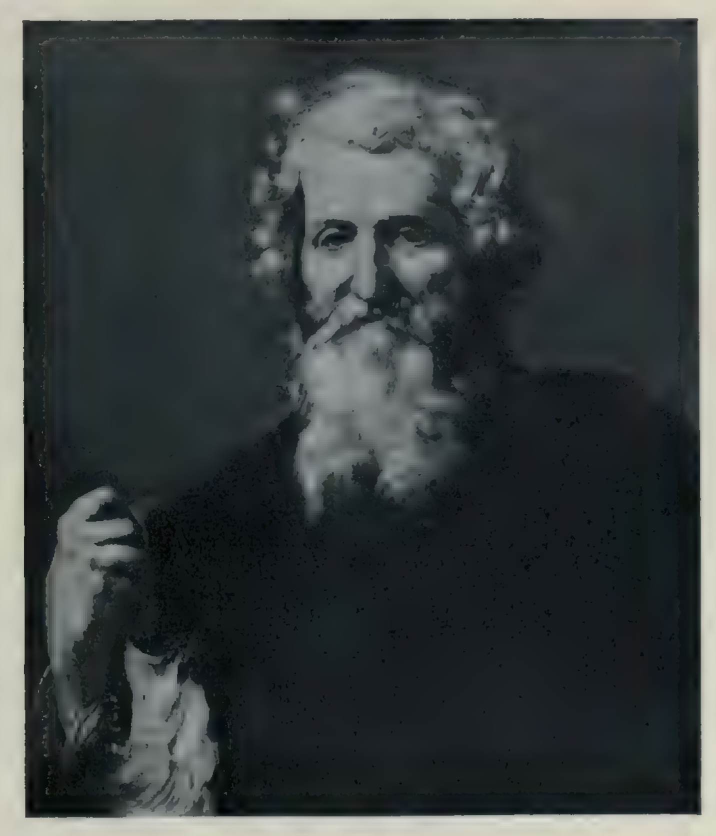


Abb. 14.
Jusepe de Ribera: Der hl. Andreas.
Madrid, Prado.

vollendete „Apostelkommunion" im Chor der Klosterkirche von S. Martino über Neapel (begonnen bereits 1638). Die Komposition des ganzen mit der kunstvoll losen Verteilung der vielen Figuren ist überaus gelungen, raffiniert angelegt. Alle Figuren sind tiefdurchgeistigt, durchdrungen von der hohen Bedeutung des Augenblicks. Hohe Würde, stille Ergriffenheit und starke Andacht erfüllt dieses Werk. Ein venezianischer Klang tönt uns hier entgegen, vor allem im Kolorit. Ribera hat sich zu der von ihm gewählten Farbstimmung keineswegs in erster Reihe aus dem Grund entschlossen, weil ein bedeutendes Werk aus dem Veronese-kreis in der nächsten Nähe seines Bildes hing, sondern weil dieses Kolorit ganz

seinem künstlerischen Gefühl entsprach, wie wir schon mehrfach gezeigt haben. In dem Jahr, da Ribera dieses sein Meisterwerk vollendete, schuf er verschiedene Einzelgestalten, die für seinen ganz gereiften Stil überaus charakteristisch sind. — Den „hl. Sebastian" und den hl. Hieronymus in Medidation die aus der Certosa von S. Martino in das Neapolitaner Museo Nazionale gelangt sind, der „Hieronymus" der Petersburger Eremitage (Nr. 332) sowie die büßende Magdalena im Comohaus zu Neapel. Zu ihnen gesellt sich dann noch der etwas früher entstandene Sebastian des Madrider Prado und eine der allerletzten Arbeiten des Meisters der hl. Hieronymus von 1652 im Neapolitaner Museum. Der seelische Ausdruck ist bei diesen Gestalten überaus vertieft. Eine schmerzvolle Risignation, eine verhaltene Wonne, die vorausahnend die Süßigkeiten des Paradieses kostet, das stille Feuer eines frommen, greisen Gelehrten, das ist es, was man aus den Zügen dieser Heiligen lesen kann. Die Leuchtkraft des Inkarnats ist aufs höchste gesteigert. In warmen, bernsteinfarbenen Goldton leuchten uns diese Körper entgegen. Und zu diesen Arbeiten gesellt sich dann noch die humorvolle Gestalt des „Klumpfußes", des verkrüppelten lustigen Neapolitaner Betteljungen im Louvre (1652. Sammlung La Caze), der in ganz moderner Weise in hellstes Tageslicht gestellt ist, gegen freien Himmel, duftige Bäume und luftiges Gebirge im Hintergrund.

Ribera hat seine Stärke als Zeichner wiederholt auf dem Gebiet der Radierkunst ausgenutzt. Riberas Radierungen, auf die wir schon mehrfach kurz hingewiesen haben, sind durchweg erstklassische Schöpfungen. Vor allem während der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts hat er sich als Schwarz-Weißkünstler betätigt, aus späterer Zeit kennen wir nur das meisterliche Blatt aus dem Jahr 1648 mit dem Porträt des D. Juan de Austria. Neben den großen Kompositionen und Studienköpfen hat Ribera auch eine Reihe von Detailstudien (Mund, Nasen, Ohren, Augen, Profilstudien, größtenteils 1622 entstanden Bartsch Nr. 15 bis 17). Diese Blätter wie Details aus der Silenradierung, der Bartholomäusmarter und den Blättern mit der Darstellung des „hl. Hieronymus" wurden später von geschäftsklugen Künstlern zu einer „Zeichenschule" vereinigt und wiederholt publiziert, so von Louis Ferdinand 1650 in Paris (neu herausgegeben 1774 in Madrid, nachgestochen von G. Valk). Noch nicht erwähnt haben wir das idyllische Blatt mit dem „hl. Hieronymus", der in flimmerndem Sonnenlicht am Boden sitzend in seine Studien vertieft ist (Bartsch Nr. 3). Etwas später als dieses 1624 ausgeführte Blatt dürfte die eigenartig schwermütige Radierung „Der Dichter" (Abb. 10) entstanden sein. Vielleicht ist auch das geistreich behandelte Blatt mit dem „hl. Sebastian" (Bartsch Nr. 2) eine Arbeit des Meisters. Dagegen dürfte der „Satyr von Amor gezüchtigt" (Bartsch Nr. 12) schwerlich von Ribera stammen. Dieses prächtige Blatt (mit dem unentzifferten Monogramm) steht der Art des Salvatore Rosa sehr nahe, der jedoch selbst als Autor nicht in Betracht kommen kann. Der Schöpfer dieser Radierung besitzt ein ganz anderes, weit barockeres Gefühl für die Linie als Ribera, bei dessen Technik man öfters versucht ist, von einem Radierpinsel zu reden. Wie Ribera als Maler die Modellierung seiner Figuren durch die eigenartige Führung seines Pinsels zu heben sucht, so verfährt er auch in höchst origineller Weise mit der Radiernadel. Die großen Radierungen des Künstlers sind alle ein deutlicher Beweis dafür, wie ernst es dem Künstler in seinem Streben nach Lichtmalerei war, ja die Vollendung dieser Absicht ist dem Künstler in seinen so luftigen, von der Sonne durchfluteten Blättern oft noch mehr gelungen als in seinen Gemälden.

Und wie die Radierungen so legen auch die Handzeichnungen Riberas beredtes Zeugnis von der großen Sorgfalt des Künstlers ab. Die wenigen ganz authentischen sind mit Rötel ausgeführt. So der Erzengel Michael (frei nach Raffael) und die interessante Komposition zu einem verloren gegangenen „Simson und Delila" (wohl aus den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts) im Museum von Córdoba, der „büßende Heilige Hieronymus" und die „Magdalena" in den Uffizien, der büßende Heilige im British Museum zu London, die „alte Frau"



Abb. 15.
J. J. Espinosa: Bildnis des P. Nicolas Maes.
Valencia, Museum.

in Oxford (Christ Church. Collect. Guise), der hl. Hieronymus in der Academia de S. Fernando zu Madrid und die kleine Gruppe von drei Personen sowie das Blatt mit Gewandstudien in der Sammlung Jovellanos zu Gijon.

„Lo Spagnoletto" hat man ihn genannt, den kleinen Spanier; denn er war klein von Gestalt. Dieser Name, den ihm der Neid auf seine künstlerische Bedeutung, die Mißgunst wegen seiner äußeren Erfolge eingetragen hatte, ist für Ribera zu einem Ehrentitel geworden. Spanier ist er ganz und voll bis an sein Lebensende geblieben, und mit Stolz durfte es ihn erfüllen zu sehen, wie sein Wirken die

Kunst auch seiner größten Gegner einen nachhaltigen Einfluß ausübte. Keiner aber von all diesen Neapolitaner Kollegen und Schülern reicht an ihn heran, weder in der Gediegenheit der Zeichnung, noch in der Sorgfalt der Ausführung, der Tiefe der Charakteristik, dem hohen sittlichen wie künstlerischen Ernst.

In Valencia wurde Ribaltas Erbe von Jeronimo Jacinto Espinosa nicht unwürdig angetreten. Dieser Künstler wurde als Sohn des Malers Jeronimo Rodriguez Espinosa am 20. Juli 1600 in Concentaina getauft. Mosen Nicolas und Fray Nicolas Borras sollen ihm neben dem Vater den ersten Unterricht erteilt haben. Den größten Teil seines Lebens verbrachte er in Valencia, wo ihm als dem bedeutensten Schüler Ribaltas in Spanien große Erfolge beschieden waren. Hochbetagt ist er am 7. Mai 1680 gestorben und wurde in S. Martin begraben. Während seines langen Lebens hat er eine Unmasse von Gemälden für Kirchen des Valencianer Gebietes geschaffen, die, was ihre Qualität anlangt, überaus ungleich sind. Besondere Sorgfalt ließ der Künstler stets der Gewandbehandlung angedeihen, wovon auch die zahlreichen Blätter mit Gewandstudien im Valencianer Kupferstichkabinett beredtes Zeugnis ablegen. Die durchgängig dunkle, in der Karnation rötlich-braune Farbgebung erklärt sich aus Espinosas Vorliebe für kräftige Untermalung mit terra di Siena. Die Technik ist sehr pastos, die Gestaltung und der Ausdruck kraftvoll und männlich. Neben religiösen Darstellungen schuf Espinosa auch eine Reihe höchst gelungener Bildnisse, so das große Porträtwerk: „Die Madonna mit den knienden Señores jurados von Valencia" im Valencianer Stadthaus, 1662 zur Erinnerung an die Veröffentlichung des Breve Clemens VII. entstanden (und dem Künstler mit 160 libras bezahlt), ferner das recht lebendige „Bildnis des P. Nicolas Maes" im Valencianer Museum (Abb. 15).

Im folgenden geben wir eine kurze chronologische Liste der Hauptarbeiten des Meisters: 1623. So. Cristo de Rescate (früher Theklakloster) und die Hln. Ambrosius und Joachim de Merania für die Dominikaner. 1624. gleichfalls für die Dominikaner: eine „hl. Jungfrau mit ihren Eltern" und „S. Marcelo von Engeln gekrönt;" ferner für die Nonnen von S. Martin zu Segorbe eine „Rosenkranzmadonna", die wir als eine seiner gelungensten, kraftvollsten Arbeiten ansehen; 1627 für das Colegio del Corpus eine „hl. Eucharistie". 1630 für Na. Señora del Socorro ein Porträt des hl. Thomas von Villanueva. Dieses ist ebenso verschollen wie ein „sterbender Cruzifixus" von 1632 und ein hl. Joseph mit dem Christkind von 1635 (früher bei den Mercenarien zu Puig). 1638 malte Espinosa für das Kloster der beschuhten Karmeliter acht große Gemälde, von denen einige in das Valencianer Museum und einige in die Casa consistorial gelangt sind. Es folgen: 1640 Petrusmarter (Kapelle des Heiligen in S. Nicolas). 1645 Gregormesse. 1646: Joachim, Anna und die kleine Maria für S. Juan de Hospital. 1650 weihte er dem hl. Beltran für die Befreiung von der Pest einen Zyklus mit Szenen aus dem Leben dieses Heiligen, die aus S. Domingo ins Valencianer Museum gelangt sind. 1653 ist die „Erscheinung Christi an den hl. Ignaz von Loyola vor den Toren Roms" im Valencianer Museum signiert. 1654 malte Espinosa eine „Himmelfahrt Mariä", „Hl. Dreifaltigkeit" und „Abendmahl" für den Hochaltar der Pfarrkirche Sa. Maria zu Morella, zwei Jahre später schuf er die Gemälde für den Hochaltar der Pfarrkirche von Alcalá de Chisvert sowie für den des Trinitarierklosters zu Teruel. 1660 malte er, die „Messe des hl.

Pedro Nolasco", 1661 die Erscheinung der Virgen de la Merced an den hl. Pedro Nolasco, beide im Valencianer Museum. Gleichfalls 1661 vollendete er die Gemälde des Hochaltars für die Pfarrkirche von Cuartretonda mit den Mysterien des Rosenkranzes. Am 5. April bezahlten ihm die Valencianer Stadtverordneten

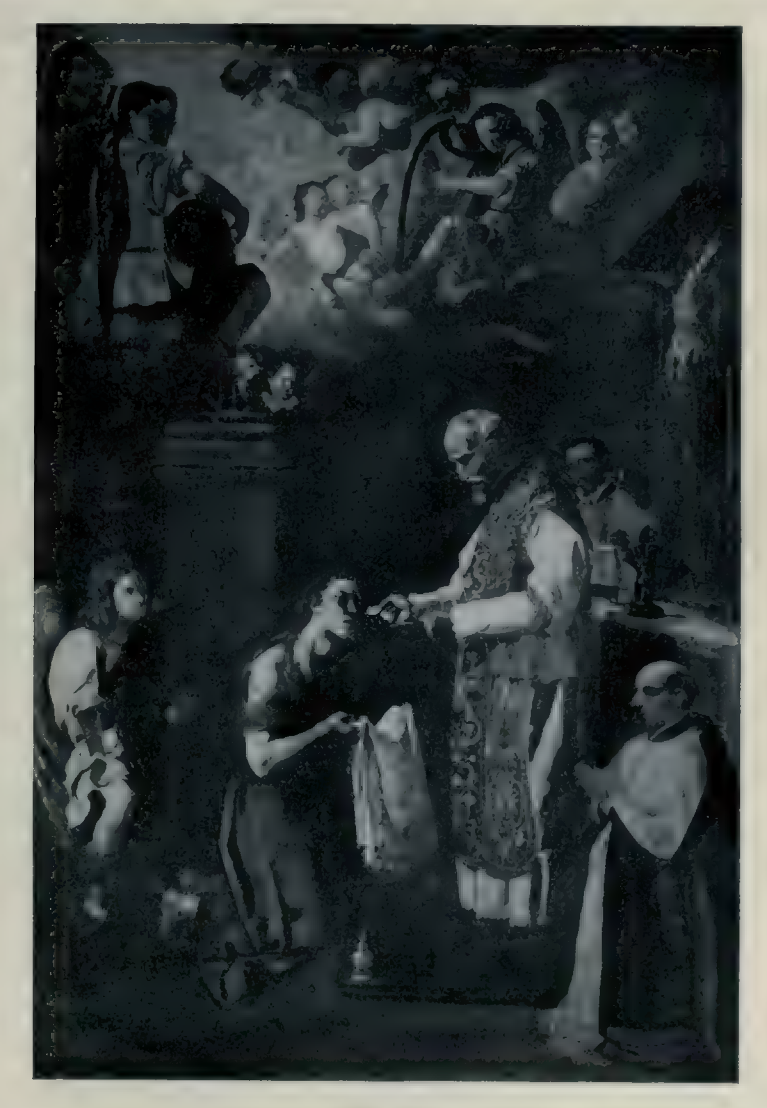


Abb. 16.
J. J. Espinosa: Die letzte Kommunion der hl. Maria Magdalena.
Valencia, Museum.

50 libras für eine Zeichnung zu einem Stich und für zwei Kirchenfahnen, die alle die Purísima Concepcion darstellten. Von dem großen Gemälde aus dem gleichen Jahr im Valencianer Rathaus war schon die Rede. — Eine weitere Purísima malte er 1663 für die Pfarrkirche zu Liria. 1665 schuf er eines seiner besten Werke: die Kommunion der hl. Maria Magdalena, ausgezeichnet durch

den schlichten Adel der Auffassung, den breiten malerischen Vortrag, die eigenartige Wiedergabe der verbleichten Schönheit Magdalenas – die rothaarige Büßerin scheint sich in ihrem letzten Augenblick nochmals zu verjüngen – und das überaus lebensvolle Porträt des Stifters. Das Gemälde ist aus dem Kapuzinerkloster Sa. Magdalena ins Valencianer Museum gelangt (Abb. 16). 1666 malte Espinosa verschiedene Heilige für die Kapelle der Familie Arques in der Pfarrkirche von Ibi, 1667 die nicht mehr erhaltene Kopie der Virgen de los Desamparados, das einst diese berühmte, hochverehrte Madonnenstatue verdeckte. Ein weiteres Bildnis dieser Virgen malte er 1671 für einen Valencianer Privatmann. Eine seiner letzten Arbeiten war eine „Geburt Christi", die er 1674 im Auftrag der Stadtverwaltung von Cheloa ausgeführt hat.

Neben den bereits aufgeführten Stücken besitzt das Valencianer Museum von Espinosas Hand noch ein recht beachtenswertes „Allerheiligenbild" sowie eine „heilige Familie" (Joseph als Schreiner tätig, Maria nähend), ein sehr schönes Spätwerk von großer Meisterschaft in Farbengebung und Modellierung. Der Ausblick in die Landschaft wirkt ganz venezianisch.

Gleichfalls von Espinosa stammt auch das bis in die letzten Jahre zu Unrecht Francisco Ribalta zugewiesene große Altarwerk in der Kirche der Dominikanernonnen zu Carcagente. Die „Marienkrönung", das beste Gemälde dieses Altarwerkes, zeigt die engste Verwandtschaft mit der großen „Concepcion" von 1663 im Valencianer Museum.

An dieser Stelle sei auch eines Künstlers gedacht, der nicht eigentlich im engeren Sinn des Wortes zur Valencianer Schule gehört, aber eine Zeitlang dort gewirkt und vor allem auf verschiedene Valencianer Künstler einen nicht unbeträchtlichen Einfluß ausübte. Pedro Orrente aus Monte Allegre im Königreich Murcia. Man pflegt sehr gern in Spanien über die geringe Kultur der Bewohner dieses Landstriches zu spotten, ähnlich wie über die Dummheit der Gallegos, der Bewohner der Provinz Galizia. Jedenfalls ist es Tatsache, daß dem Murcianer Gebiet äußerst wenig Künstler von wirklicher Bedeutung entstammen.

Orrente soll um 1560 geboren sein, er scheint ein ziemlich bewegtes Wanderleben geführt zu haben. 1616 ist er in Valencia nachweisbar, wo er den formenschönen, goldtonigen hl. Sebastian in der ersten Kapelle rechts vom Eingang der Kathedrale geschaffen hat (mit einem Gottvater in der Attica und Verkündigung, Heimsuchung und Geburt Christi am Sockel des Altars). Vor dieser Zeit und auch später weilte er in Toledo; dort er war mit Greco eng befreundet, stand 1627 mit seiner Frau Gevatter bei einer Tochter von Grecos Sohn Jorge Manuel, ebenso zwei Jahre später bei der Geburt eines Sohnes Theotocopulis und ist in Toledo 1644 gestorben. Drei Jahre vor seinem Tod, 1641, hat sich der Künstler in Murcia aufgehalten, denn wir wissen, daß der Maler Juan de Toledo damals gleichzeitig mit ihm in Murcia weilte und eine Arbeit Orrentes begutachtete. Auch in Sevilla und in Córdoba scheint der Künstler tätig gewesen zu sein, das große Bild „der ungläubige Thomas" in der Cordobeser Kathedrale geht wohl mit Recht auf seinen Namen. In Sevilla wurden seine Arbeiten besonders geschätzt. Ob er aber in Venedig gewesen ist, wie bisher vielfach angenommen wurde, scheint nicht ganz sicher zu sein. Der Gedanke an einen Venezianer Aufenthalt des Künstlers liegt natürlich nahe, da er in weiteren Kreisen ja hauptsächlich als Imitator der Genreszenen der Bassani bekannt ist. Derartige Hirtenstücke Orrentes findet man nicht nur in vielen spanischen öffentlichen und privaten Sammlungen, sondern auch in manchen europäischen Museen

(Abb. 17). An die Bassani gemahnt auch seine wirkungsvolle „Opferung Isaaks", von der wir jedoch nur drei alte Kopien im Museum, Stadthaus und Colegio del Patriarca zu Valencia kennen. Fesselnder noch als die zwei Johannesdarstellungen im Valencianer Museum ist der eigenartige „Johannes an der Quelle" im Wiener Hofmuseum. Das bedeutendste und vielleicht modernste Bild jedoch, das Orrente geschaffen hat, ist jenes schon kurz genannte „Ildefonswunder" mit seinem kräftigen Helldunkel und den wirkungsvollen Porträts. Die am gleichen Ort befindlichen Anbetungen der Hirten und der Könige verraten starken Anklang an Veronese und sind wohl nicht später als 1611 entstanden.



Abb. 17.
Pedro Orrente: Anbetung der Hirten.
Madrid, Prado.

Man pflegt Orrente den „spanischen Bassano" zu nennen. Allein, dies gibt einen falschen Begriff von dem eigentlichen Wesen der Kunst dieses Malers. Sein Anschluß an die Bassani ist ganz äußerlicher Art, beruht nur in der Wahl ähnlicher Motive und Modelle. In der malerischen Durchführung jedoch trennt ihn eine tiefe Kluft von den Venezianern. Sein Ideal war viel mehr der Stil der Tenebrosi.

Mit seiner braunen Karnation und seinen schweren, oft stumpfen Tönen bleibt er weit entfernt von jener Symphonie dunkelglühender Farben und jenem so interessanten, glitzernden Lichterspiel der gewandteren Bassani. Ausgezeichnet ist jedoch stets die Behandlung der Landschaft. Wie sehr er in diesem Punkt die Bassani übertrifft, beweist vor allem das „Hirtenstück" der Petersburger

Eremitage, der „hl. Bruno“ in reicher Landschaft im Valencianer Museum, sowie verschiedene Landschaften im Prado. In der Akademie zu Valencia sieht man einige hübsche Rötelzeichnungen, Genrestudien von seiner Hand.

Einer der besten Schüler Orrentes in Valencia, der von ihm das venezianische Kolorit und den pastosen Vortrag geerbt hat, ist Pablo Pontons, von dem das Valencianer Museum eine Darstellung aus dem Leben des hl. Pasqual besitzt, ein Bruchstück von einem Zyklus, den er für das Merzenarierkloster geschaffen hat. Einige weitere Reste davon sieht man im Stadthaus. Im Bürgermeister-



Abb. 18.
Esteban March: Der Durchzug durchs rote Meer.
Madrid, Prado.

zimmer hängt dort ferner von ihm ein tüchtiges Mönchsporträt aus dem Jahre 1668. Pontons hat viel mit Espinosa zusammen gearbeitet, vor allem bei den Gemälden für den Hochaltar der Pfarrkirche von Morella.

Als ein weiterer Valencianer Schüler Orrentes wird Esteban March genannt, geboren zu Ausgang des 16. Jahrhunderts, gestorben 1660 in seiner Vaterstadt. Er und sein schon 1670 im 37. Lebensjahr verstorbener Sohn Miguel, der nach des Vaters Tod einige Jahre in Rom geweilt hat und oft mit Esteban zu verwechseln ist, haben sich in manchem Ribera äußerlich zum Vorbild genommen, aber sie sind in ihren Schöpfungen das gerade Gegenteil von Riberas Ernst, Gründlichkeit und Gediegenheit. Ihre Altargemälde, Charakterköpfe, Schlachten-

bilder und Stilleben, von denen namentlich der Prado und das Valencianer Museum charakteristische Proben bieten, zeigen oft ein wüstes fa presto, und doch spürt man auch durch die schlimmsten Pinseleien eine ansehnliche Begabung. Ja, dies hl. Abendmahl Estebans in der Sakramentskapelle von S. Juan del Mercado, der hl. Rochus und die Pestkranken im Valencianer Museum wie die acht Passionsbilder Miguels in der Pfarrkirche von Carcagente, der „Durchzug

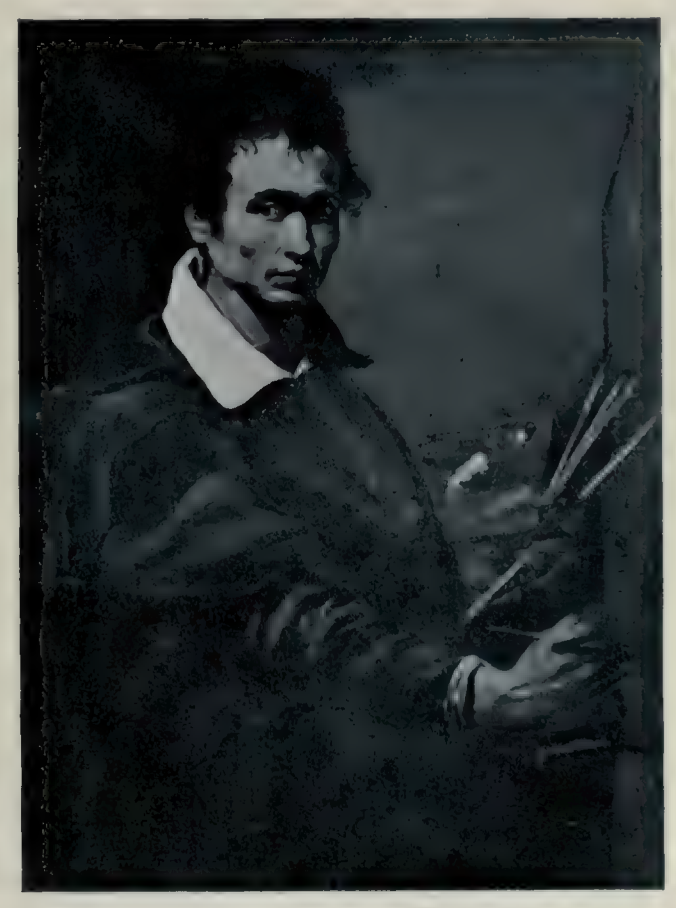


Abb. 19.
Esteban March: Selbstporträt.
Madrid, Prado.

durchs rote Meer“ im Prado (signiert Esteve . . . Abb. 18), der besonders stark venezianische Einflüsse zeigt, sowie das kräftige „Selbstporträt“ Estebans in der gleichen Sammlung (dort als Porträt Mazos bezeichnet Abb. 19) sind durchaus wirkungsvolle Schöpfungen. Miguel March liebte vor allem Genrebilder mit einer einzelnen Figur und zeigt in seiner Art eine gewisse Verwandtschaft teils mit der Genueser, teils mit der vlämischen Malerei jener Zeit.

Ein Schüler des Esteban March war Juan Conchillos y Falco, der in Valencia am 13. März 1641 geboren wurde, um die Jahrhundertwende erblindete

und am 14. Mai 1711 in seiner Vaterstadt gestorben ist. Er galt als einer der tüchtigsten Zeichner seinerzeit, wovon man sich in den Sammlungen zu Gijon, Valencia und der Biblioteca Nacional zu Madrid noch heute überzeugen kann. Auch eine Radierung hat sich von ihm erhalten, eine „Beweinung Christi“ (1672). Er gründete auch eine Abendaktschule, die zahlreichen Zuspruch fand. Zu seinen frühesten Arbeiten zählen zwei große Gemälde beim Hochaltar der Kirche S. Salvador zu Valencia mit der Geschichte der Ankunft des „Cristo de Berito in Valencia“. Für den Kreuzgang des Convento de S. Sebastian in Valencia schuf er eine Reihe von Gemälden, unter denen die „Predigt“ des Heiligen von jeher besonders gerühmt worden ist. Ein „Selbstporträt“ befand sich noch bis in die jüngste Zeit im Besitz von Nachkommen des Meisters, bei der Familie Calvo in Valencia. Das dortige Museum besitzt von ihm einige Lünettenbilder mit Szenen aus dem Leben des hl. Franziskus. Eine seiner letzten Schöpfungen war eine „Concepcion“, die er 1697 für La Puridad ausgeführt hat.

ANDALUSIEN. KAPITEL II. 1. Abschnitt: SEVILLA.

Im Gegensatz zu Valencia, das mit Ausnahme des einzigen Ribera nur eine Reihe höchst achtbarer Talente aufweist, kann Sevilla sich rühmen, die meisten und größten malerischen Genies hervorgebracht oder wenigstens herangebildet zu haben. Wenn die Sevillaner Malerei im 17. Jahrhundert einen so riesigen Aufschwung nahm und von so glänzendem Erfolge gekrönt wurde, so lag dies vor allem daran, daß die Sevillaner nicht nur die Helldunkelmalerei zum Ausgangspunkt ihres Schaffens nahmen, sondern die Fäden, die von jeher ihre Kunst mit der Venedigs verbunden hatten, noch fester knüpften und sich in ihrem Wirken wesentlich durch die Werke Tintorettos bestimmen ließen. Diese Tatsache und der den Sevillanern von jeher angeborene malerische Sinn sind die Hauptursachen ihrer großen Erfolge in diesem Jahrhundert. Gegenüber dem ausgesprochen malerischen Sehen tritt in Sevilla, sehr im Gegensatz zu Valencia, der Sinn für die Zeichnung stark zurück. Weitmehr aber noch als dieser Umstand ist der große Unterschied in der ganzen Auffassung für das Wesen der beiden Schulen bezeichnend. Gegenüber der leidenschaftlichen, stark dramatischen, düsteren und religiös fanatischen Art der Valencianer macht sich bei den Sevillanern eine viel heitere, mildere, weitmehr lyrische Auffassung bemerkbar, was man am besten in den religiösen Darstellungen erkennen kann.

Wie nun Ribalta in seinem Wirken und Wesen charakteristisch für die ganze Valencianer Kunst des 17. Jahrhunderts ist, als deren Begründer wir ihn kennen gelernt haben, so ist in gleicher Weise für Sevilla

JUAN DE RUELAS

der Stammvater der ruhmreichen Sevillaner Malerschule jenes Jahrhunderts. Ruelas gebührt das große Verdienst, die Sevillaner Malerei von dem lähmenden Bann des öden und kalten Romanismus befreit zu haben und sie durch die Behandlung neuer malerischer Probleme wie durch den entschiedenen Anschluß an die Kunst Tintorettos auf neue, fruchtbare und glückbringende Bahnen gelenkt zu haben.

Über die Persönlichkeit dieses Künstlers sind wir leider immer noch nicht genügend unterrichtet. Sein Geburtsdatum ist uns unbekannt; älteren Schriftstellern zufolge wurde er 1558 oder 1560 in Sevilla als Sohn vornehmer Eltern geboren. Wahrscheinlich ist der Admiral Pedro de las Ruelas (gestorben 1565) der Vater des Künstlers gewesen. Sicher ist, daß Ruelas später dem geistlichen Stand angehörte, er war Lizentiat und als junger Mann in dem kleinen andalusischen Landstädtschen Olivares als Priester tätig, kam später wieder nach Sevilla, weilte dann 1616 und 1617 in Madrid, kehrte aufs neue nach Sevilla zurück und ist, nach der Angabe von Cean Bermudez, am 25. April 1625 in Olivares gestorben.

Die frühesten uns erhaltenen Arbeiten des Künstlers besitzt die Colegiata zu Olivares. Es sind jene vier Gemälde aus dem Marienleben (Verkündigung, Vermählung, Anbetung der Könige, Heimgang Mariä), die Ruelas 1603 für einen seiner geistlichen Kollegen gemalt haben soll. Man merkt deutlich, daß man es hier mit einem noch ringenden Künstler zu tun hat, der über ein starkes malerisches Talent verfügt; neben der Freude an der Farbe macht sich eine große Vorliebe für scharfe Kontraste in der Beleuchtung geltend. Interessant

ist, wie man bei der „Verkündigung“ aus dem dunklen Zimmer auf einen hellen, großen Platz hinausschaut.

Die Art und Weise nun, wie der Künstler die Grenzen zwischen Licht und Schatten scharf betont, Hell und Dunkel aufeinander platzen läßt, zeigt uns,



Abb. 20.
Ruelas: Die hl. Anna unterrichtet die hl. Jungfrau.
Sevilla, Museum.

daß der Maler hier die gleichen Tendenzen verfolgte, wie Francisco Ribalta, der spanische Carravaggio. Dieser Stil sollte jedoch für Ruelas nicht der allein seligmachende werden, wie für den Valencianer, sondern nur die Vorstufe zu einem neuen, eigenen Stil, der sich nicht nur an die Kunstweise Carravaggios hielt, sondern vor allem Tintorettos Art zu seiner Grundlage machte.

Einen erheblichen Fortschritt gegenüber den vier Marienlebenbildern bezeichnet die „Geburt Christi", gleichfalls in der Kirche von Olivares. Ist die Gewandbehandlung auch noch nicht befriedigend, so ist doch hier bereits eine weit kräftigere Hell-dunkel-Wirkung erzielt, und der gesunde Naturalismus der Darstellung



Abb. 21.
Ruelas: Martyrium des hl. Andreas.
Sevilla, Museum.

wirkt überaus erfrischend. Erwähnt sei hier noch die Ruelas von Alters her zugeschriebene „Gründung von Sa. Maria Maggiore", die keinesfalls, wie ältere Schriftsteller angegeben haben, ein Spätwerk sein kann, sondern eine frühe Arbeit des Künstlers sein muß.

Das erste Gemälde, das dann Ruelas in Sevilla geschaffen hat, der „Heimgang

des Hl. Hermengild" (gemalt für den Hauptaltar der Kirche des vom Kardinal D. Juan de Cervantes gegründeten Hospitals S. Hermenegildo, jetzt im Hospital de las cinco llagas) wirkt noch ziemlich bunt und steht auch in der scharfen Kontrastierung von Licht und Schatten den Marienlebenbildern in Olivares noch sehr nahe. Die „Anbetung der Könige" in der Kirche des Convento de Sa. Isabel in Sevilla, die 1606 entstanden sein soll, ist leider zu schlecht beleuchtet, als daß man sie recht würdigen könnte; interessant ist, daß der Künstler diese Szene in eine Dämmerstimmung getaucht hat.

Zwischen 1606 und 1609 dürfte Ruelas höchst wahrscheinlich in Italien, in Venedig geweilt haben. Der große, 1609 im Auftrag des Sevillaner Domkapitels entstandene „Santiago" in der Kapelle dieses Heiligen in der Sevillaner Kathedrale zeigt bereits den ausgereiften, durch das Studium der Werke Tintorettos vervollkommneten Stil des Künstlers. Dieses Werk muß sofort wegen der bis dahin fast unerhörten Bildgröße, mehr aber noch wegen der vollendeten Komposition und des prachtvollen Kolorits das größte Aufsehen erregt haben. Für Sevilla war dieser auf einem Schimmel dahinsprengende Vernichter der Ungläubigen von einer bisher unerhörten Leidenschaft, und doch ist dieser Santiago, an dem Ribaltas in Agemesí gemessen, eine wohl packende, aber doch nicht von allerhöchstem dramatischen Schwung erfüllte Erscheinung. Es macht sich hier der Temperamentsunterschied zwischen dem Valencianer und Andalusier deutlich bemerkbar. Ausgezeichnet ist die Behandlung der Massen in dem etwas mehr belichteten Mittelgrund. Nach all den kalten Gemälden der Romanisten mußte dieses farbenglühende, temperamentvolle Werk, so kraftvoll in der Gestaltung, so ausgezeichnet in der plastischen Wirkung des Helldunkels, so meisterhaft in der Komposition, wie ein Blitz in die Sevillanische Kunstwelt einschlagen. Die im gleichen Jahr entstandene „Pietà" in der Kapelle de las Angustias der Sevillaner Kathedrale ist leider gänzlich verdorben.

Von noch größerer Monumentalität vielleicht und noch ausgeglichener Schönheit des Helldunkels ist die drei Jahre später entstandene „Befreiung Petri" in S. Pedro zu Sevilla, die Ruelas als Entgelt für die kostenlose Aufnahme in die Bruderschaft der Weltpriester von S. Pedro ad vincula gemalt hat.

Nicht ganz auf der Höhe dieses Werkes steht die wohl etwas früher als 1612 anzusetzende „Erscheinung Christi an den Hl. Ignaz von Loyola" in der Sevillaner Kathedrale.

In den gleichen Jahren, wie die ebengenannten Bilder sind wohl auch jene drei Gemälde entstanden, in denen der Künstler mindestens ebenso glücklich wie bei dem Santiago das Problem der Darstellung von Massenszenen behandelt hat: Die „Andreasmarter", das „Pfingstfest" und der „Heimgang des hl. Isidor". Am frühesten von diesen dürfte die „Andreasmarter" anzusetzen sein (Abb. 21), die einst den alten Hochaltar der Kapelle der Flamen im Colegio de So. Tomás schmückte und jetzt sich im Sevillaner Museum befindet. Die dazu gehörigen Predellenbilder mit Szenen aus dem Leben des Hl. Andreas und verschiedene andere kleine Bilder mit Heiligengestalten, die ebenfalls zu dem Altar gehörten, sind leider verschollen. In der Darstellung der „Andreasmarter" zeigt sich wiederum, wie wenig der Andalusier Ruelas von der dramatischen Wucht der Valencianer besitzt. Aber nicht nur die Darstellung selbst, sondern die ganze koloristische Stimmung verrät eine gewisse Heiterkeit, die an die Flämischen Renaissancekünstler, ja wenn man will, an Rubens erinnert. Aber mehr noch als an diese nordischen Meister fühlt man sich hier bei gewissen Dingen an einen der größten

Venecianer, an Tintoretto gemahnt. Die malerische Anlage des Bildes, wie gewisse einzelne malerische Effekte sind ohne Tintoretto undenkbar, denn genau so hat schon Tintoretto seine Vordergrundsgruppen in tiefen, satten Farben wiedergegeben und sie von einem hellbeleuchteten Mittelgrund sich abheben



Abb. 22.
Ruelas: Beschneidung Christi (Ausschnitt).
Sevilla, Universitätskapelle.

lassen; genau so hat schon Tintoretto jene dunkel gehaltenen Profilköpfe gegen eine ganz helle Umgebung gesetzt.

Bemerken möchten wir noch, daß der jugendliche „Salvator mundi", der jetzt die Vorderseite des Tabernakels des Universitätsaltars ziert, ursprünglich für das Sakramentshäuschen des Andreasaltares gemalt war. Dieses „Christkind" hat sich später Murillo sehr gut angesehen und für seine eigenen Schöpfungen verwertet. Leider stark zerstört ist die „Marter der Hl. Lucia", die Ruelas einst

für den Hochaltar der Kirche dieser Heiligen geschaffen hat (jetzt in der Peterskapelle der Sevillaner Kathedrale).

Neben der „Andreasmarter" ist dann die „Ausgießung des Hl. Geistes" von größter Bedeutung (ursprünglich für das Hospital del Espiritu Santo gemalt, jetzt im Sevillaner Museum (Abb. 23)). Das Bild, das Justi mit Recht „unerreicht als Darstellung einer Versammlung von apostolischer Würde, aber in den Masken unverfälschter Volkstypen" genannt hat, ist in seiner Komposition vollendet; das Kolorit sehr warm, das Helldunkel höchst ausgeglichen, das Ganze überaus weich und locker gemalt.

Als die bedeutendste Schöpfung des Ruelas gilt von jeher der „Heimgang des Hl. Isidor" in der Kirche dieses Heiligen zu Sevilla. Doch machen die Lichtverhältnisse der Kirche, mehr aber noch das große Tabernakel, das fast die ganze untere Hälfte des Bildes verdeckt, eine richtige Würdigung fast unmöglich. Wir sehen den Heiligen in der Kirche selbst zusammenbrechen, seinem sterbenden Auge öffnet sich der Himmel, wo Christus und Maria von einem großen Kreis himmlischer Gestalten umgeben thronen, den Heiligen erwartend. Eine große Versammlung von Priestern, Patriziern, Gelehrten und Knaben, alle von tiefster Bewegung ergriffen, umgeben den sterbenden Heiligen. Dieser „Heimgang des Hl. Isidor" bedeutet für Sevilla vielleicht dasselbe wie das „Begräbnis des Grafen Orgaz", jenes Meisterwerk Grecos, für Toledo. Der Fortschritt gegenüber dem „Pfingstfest" ist unverkennbar. Die Tiefenwirkung ist noch müheloser erzielt, vor allem ist der Himmel mit seinen Gestalten noch glaubhafter und visionärer. Die Schönheit des Helldunkels ist zum mindesten die gleiche, die Gesamtstimmung hier natürlich weniger pathetisch, grandios als lyrisch, innig. Was dem Werk seine hohe Einschätzung verschafft hat, ist neben den eben geschilderten Eigenschaften die Tatsache, daß das Ganze trotz des großen Personenaufgebots schlicht und tief ergreifend wirkt, daß man hier das tiefe Gefühl des Künstlers erkennt, der durch Abstreifung alles Unnötigen und durch die Wahrung hoher Würde das Gemeine wirklich zu adeln verstanden hat.

Neben diesen großen Kompositionen sind uns dann noch aus der mittleren Zeit des Meisters eine Anzahl recht interessanter Bilder erhalten, so die „Hl. Anna", die jugendliche Maria unterrichtend, ein höchst eigenartiges religiöses Genrebild (Sevilla, Museum), das in malerischer Hinsicht noch eine gewisse Unausgeglichenheit zeigt, denn kühle Töne kämpfen hier mit warmen. Von dieser Unausgeglichenheit ist in dem trefflichen Gemälde des Hospital de los viejos in Sevilla, „Die Madonna erscheint dem hl. Bernhard", das überaus licht und kühl gehalten ist, nichts mehr zu spüren. Wenn in diesem Bild ein fast übermäßig starker Nachdruck auf die ganz lichte, kühle Haltung gelegt ist, im Gegensatz zu den großen Helldunkelbildern, so zeigt die „Beschneidung Christi" der Sevillaner Universität (Abb. 22) den harmonischsten Ausgleich zwischen den beiden Tendenzen. Dieses Gemälde ist wohl das vollendetste Werk des Meisters und kann sich getrost neben Schöpfungen eines Tizian oder Rembrandt sehen lassen. Nur die Komposition ist in ihrer Kompliziertheit nicht ganz befriedigend. Besonders bemerkenswert ist die Gestalt Marias, eine Erscheinung von großer Anmut und Schönheit. Die Farben sind äußerst zart, die Fleischtöne ziemlich kühl, die Modellierung weich, ohne irgendwie weichlich zu werden. Das Ganze ist so von Licht und Luft durchdrungen, daß man den Begriff des duftigen Stiles, des estilo vaporoso Murillos auf dieses Werk anwenden möchte.

Eine besondere Rolle im Werk des Meisters spielen seine Darstellungen der

„Unbefleckten Empfängnis Mariae". Gerade hier zeigte sich, daß die chronologische Einreihung der Arbeiten des Künstlers nicht ohne Schwierigkeit ist. Wohl vor 1612, ziemlich in der gleichen Zeit wie die „Hl. Anna mit der jungen Maria" dürfte die „Concepcion mit dem Stifter Don Fernando de Mata" ent-



Abb. 23.
Ruelas: Die Ausgießung des hl. Geistes.
Sevilla, Museum.

standen sein, einst in der Kirche der Monjas de la Encarnacion zu Sevilla, jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Abb. 24). Großzügig wirkt die „Concepcion" in S. Gil zu Sevilla, recht wirkungsvoll die jetzt im Stiegenhaus der Wohnung des Alcanzarintendanten zu Sevilla befindliche. Am meisten Anklang scheint die Darstellung der „Concepcion" gefunden zu haben, die uns in ver-

schiedenen, nur leicht voneinander abweichenden Exemplaren bekannt ist und die man wegen einer gewissen Verwandtschaft mit Arbeiten Pachecos diesem Meister hat zuschreiben wollen: Madrid, Akademie; Dresden, Galerie; Sevilla, Museum und Sanlúcar, Kirche des ehemaligen Mercenarierklosters.

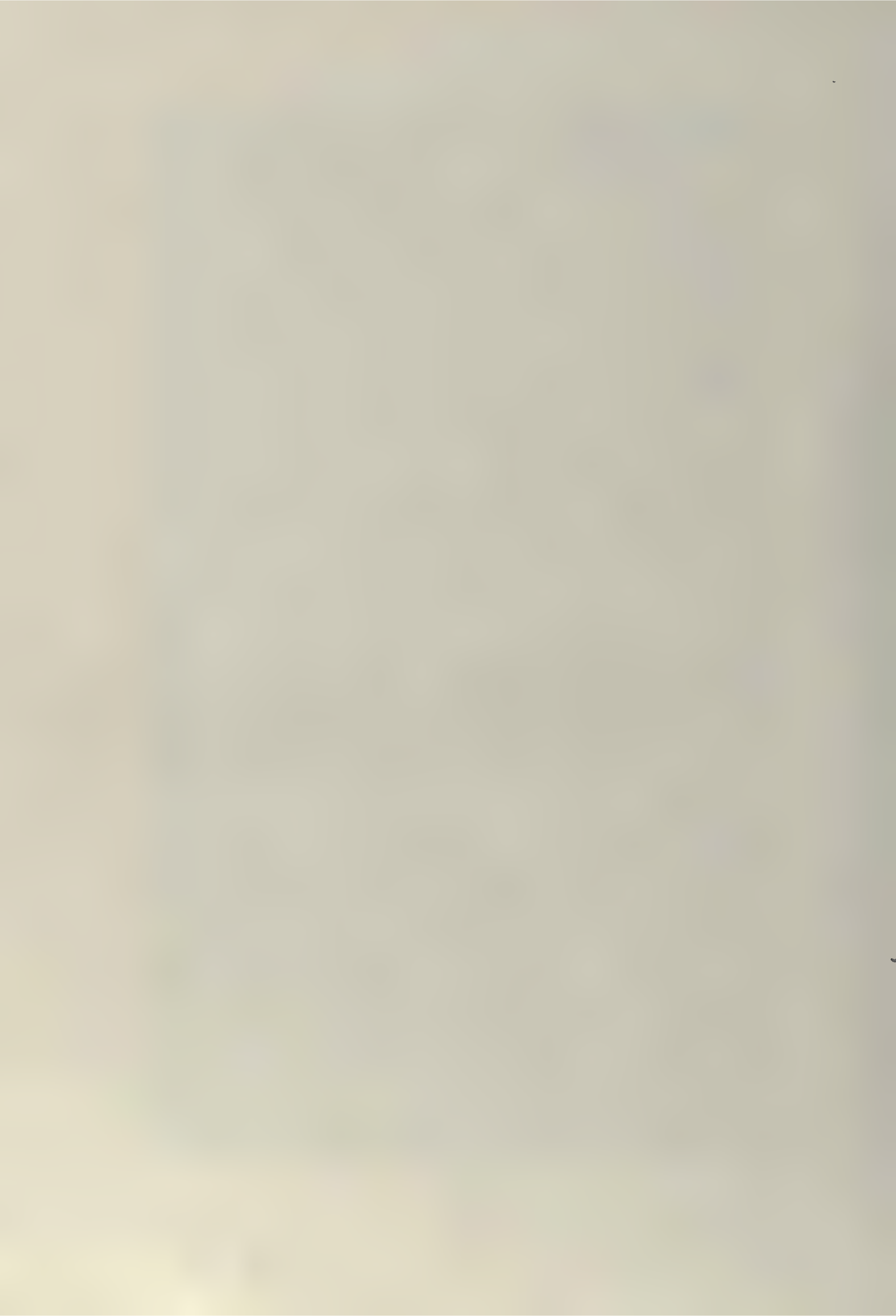


Abb. 24.
Ruelas: La Inmaculada Concepcion.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Dieses letztgenannte Bild in Sanlúcar gehört zu den umfangreichen Arbeiten, die Ruelas für diese Kirche im Auftrag des Herzogs Emanuel von Medina Sidonia und seiner Gemahlin gegen Ende seines Lebens ausgeführt hat. Für den Hochaltar malte Ruelas die „Hl. Dreifaltigkeit“, „Hl. Lorenz“, „Hl. Petro Nolasco“,



Abb. 25.
Juan del Castillo: „Himmelfahrt Maria“. Sevilla, Museum.



„Hl. Katharina“, „Johannes den Täufer“, „Virgen de la Merced“, „Hl. Ignaz Eremit“, „Hirtenanbetung“, „Anbetung der heiligen „drei Könige“. Die „Hl. Dreifaltigkeit“ hat Ruelas ähnlich wie Dürer, Greco und Ribalta vor ihm und Ribera nach ihm als Gnadenstuhl in den Wolken dargestellt. Mit am bedeutendsten ist die „Anbetung der Hirten“ und die der Könige, die dem Sevillaner Universitätsbild nicht viel nachstehen. Am rechten Seitenaltar hat Ruelas die „Marter der Hl. Ursula und ihrer Begleiterinnen“ dargestellt, darüber Christus, die Seelen der Heiligen empfangend. Eine Arbeit des Meisters scheint auch die in ein starkes Helldunkel getauchte Darstellung „Christus an der Martersäule“ mit der anima christiana“ in einer Kapelle derselben Kirche zu sein, ebenso ein Gemälde im Staffordhouse in London, „Christus kranke Kinder heilend“.

Ruelas war der Erste, der in Sevilla Naturalismus und Mystik miteinander vereinigt hat; er bedeutet, worauf wir schon einmal kurz verwiesen haben, für Sevilla dasselbe, was Greco für Toledo und Ribera für die Valencianer Kunst gewesen sind. Die Volkstümlichkeit und Unbefangenheit seiner Kunst, die man verschiedentlich als einen nordischen Einschlag, ja sogar als Merkmal einer flämischen Abstammung des Künstlers aufgefaßt hat, sind überaus typisch für ihn, als Mitglied der Sevillaner Schule. Die Wahrung einer hohen Würde ist für Ruelas oberstes Prinzip gewesen. Innerhalb der Sevillaner Schule gab es neben ihm kaum einen zweiten Künstler, der in gleicher Weise Monumentalität der Gestaltung, Leidenschaftlichkeit der Empfindung, Würde des Ausdrucks, sorgsamste Komposition und hohe malerische Qualitäten besessen hat.

Es ist nach alledem nicht verwunderlich, daß Ruelas nicht nur der ideale Lehrmeister der größten spanischen Maler des 17. Jahrhunderts geworden ist, sondern daß er eine große Anzahl persönlicher Schüler besessen hat. Wir nennen hier zunächst Francisco Varela (geboren zu Sevilla um 1600, gestorben 1656), der Ruelas verschiedentlich bei seinen Arbeiten unterstützt hat. Die Gemälde des Altars in der ersten Kapelle links beim Eingang in Omnium sanctorum, mit „Christus an der Martersäule“, „Johannes d. T.“, „Hl. Katharina“ und Crucifixus sind wackere Arbeiten, aber ohne besondere Eigenart. Weit interessanter erscheint der „Santiago in der Maurenschlacht“ am Hochaltar von Santiago de los Caballeros, der freilich den starken Einfluß des Lehrers deutlich erkennen läßt. Vielleicht nach einem Entwurf des Ruelas hat Varela die „Geburt Christi“ am Hochaltar der Sevillaner Universitätskapelle ausgeführt, während die „Anbetung der Könige“ am gleichen Orte wohl ganz auf Varela zurückgeht. Hier verrät sich klar der große Abstand zwischen Lehrer und Schüler; man begreift kaum, wie man diese beiden Bilder früher als unzweifelhafte Arbeiten des Ruelas hinstellen konnte. In S. Vicente zu Sevilla sieht man noch drei große, recht trockene Gemälde mit Szenen aus dem Leben des Hl. Vincenz, die einst den Hochaltar dieser Kirche schmückten.

Für einen der besten Schüler des Ruelas galt Juan de Uceda Castroverde, von dem uns nur die „Hl. Familie“ aus dem Jahre 1623 im Sevillaner Museum erhalten ist. Dieses Gemälde, das ältere Schriftsteller in übertriebener Weise gelobt haben, ist für uns von großem Interesse, weil es bereits in gewisser Weise zu Murillos Art hin vermittelt.

Hier möchten wir denn auch der Arbeiten des eigentlichen Lehrers Murillos, des Juan del Castillo gedenken, zumal die Gemälde dieses Künstlers in mannigfacher Hinsicht eine gewisse Verwandtschaft mit den Schöpfungen des ihm weit überlegenen Ruelas besitzen. Der Maler entstammte einem bekannten

Künstlergeschlecht, von dem noch mehrfach die Rede sein wird und kam 1584 in Sevilla zur Welt. Luis Fernandez hat ihn in die Malkunst eingeführt. Um 1614 unternahm Juan eine Reise nach Granada, wo er auf den jungen Alonso Cano aufmerksam wurde. Die letzten Jahre seines Lebens (nach 1635) verbrachte er in Cadiz, wo er 1640 gestorben ist. Zwei große Altarwerke lassen uns den Stil dieses Meisters gut erkennen, die Gemälde des einstigen Hochaltars im Kloster Monte Sion, jetzt im Sevillaner Museum und die des Hochaltars der Kirche von S. Juan de Aznalfarrache, ursprünglich in S. Juan de la Palma zu Sevilla mit Darstellungen aus dem Leben der beiden Johannes. Die Gemälde im Sevillaner Museum, die „Heimsuchung“, „Anbetung der Könige“, „Himmelfahrt Mariae“, „Verkündigung“ und „Geburt Christi“ weisen deutlich den Einfluß des Ruelas auf, nur sind die Malereien Castillos beiweitem nicht so lebendig, wie die seines Vorbildes und bedeutend kühler im Kolorit. Man spürt noch sehr den Anklang an die Werke der italienischen Manieristen. Die „Geburt Christi“ mit den lächelnden, frohgestimmten Menschen mutet wie eine Vorahnung gewisser Schöpfungen Murillos an. Mit am interessantesten ist vielleicht die „Himmelfahrt Mariae“ (Abb. 25), für die Castillo in nicht ungeschickter Weise Tizians „Asunta“ als Vorbild benutzt hat. Eine liebliche „Madonna mit Kind“ von der Hand Castillos besitzt die Sammlung Lopez Cepero in Sevilla.

Einer der bedeutendsten Schüler des Ruelas, einer der tüchtigsten Maler Sevillas im 17. Jahrhundert überhaupt ist ein Künstler, der, obwohl nicht Spanier von Geburt, doch einer der allerspanischsten Künstler dieser Zeit geworden ist,

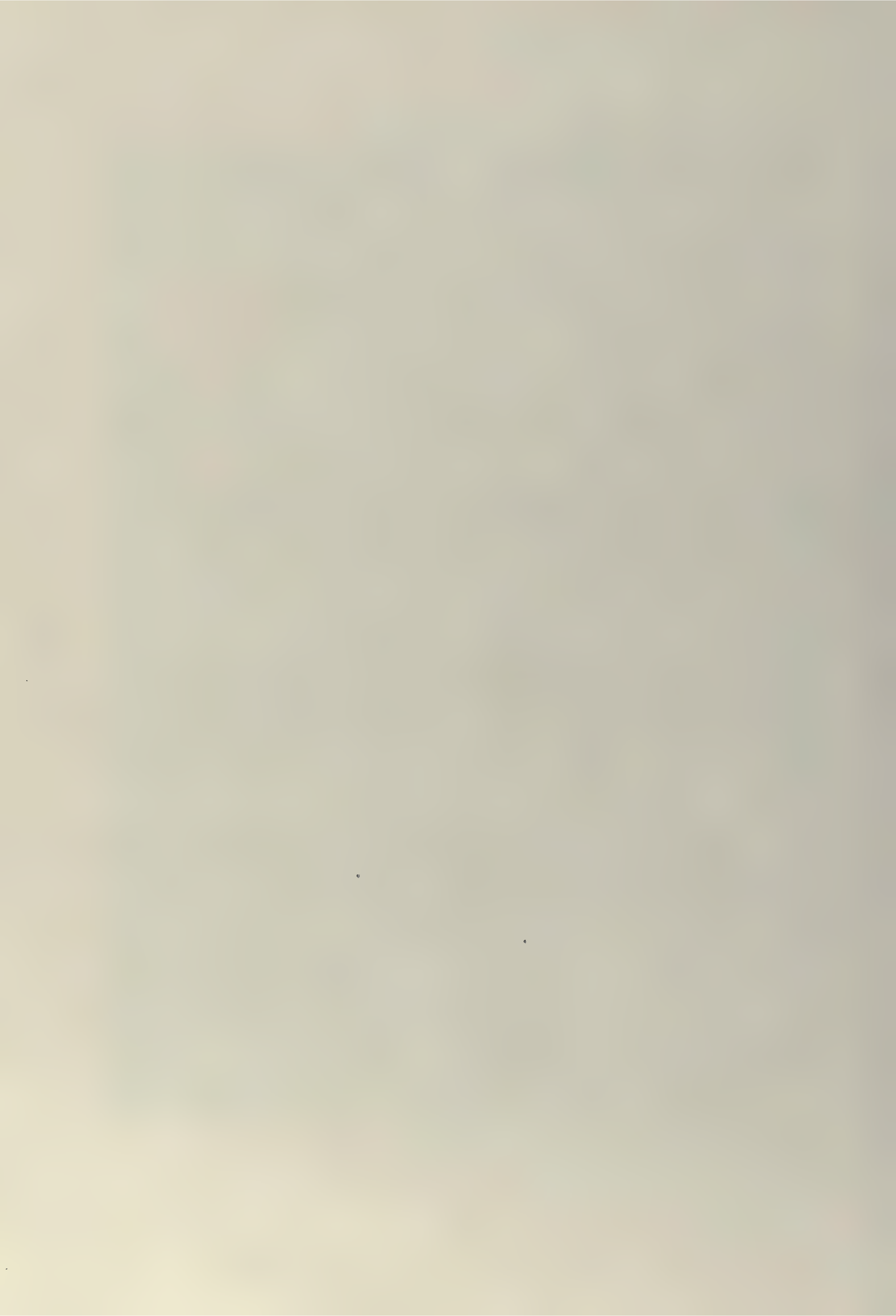
PABLO LEGOTE

aus Marche in Luxemburg. Dort wurde er Anfangs der neunziger Jahre des 16. Jahrhunderts geboren, kam dann sehr jung nach Spanien und führte bereits zwischen 1607 und 1609 den Hochaltar der Pfarrkirche von Rota aus. Seit 1615 ist der Künstler in Sevilla nachweisbar, wo er sich mit einer vermöglichen Dame vermählte. In der ersten Hälfte der dreißiger Jahre führte Legote verschiedene Arbeiten in andalusischen Landstädtchen aus und siedelte vor dem 29. Oktober 1637 nach Cadiz über, wo er den Posten eines höheren Verwaltungsbeamten bei der Admiralität bekleidete. Verschollen ist leider der Apostelzyklus, den Legote 1647 für den Erzbischof Spinola in Sevilla gemalt hat. Ebenso kennen wir keine von den Fahnen, die er 1662 für die spanische Marine malte. Um 1665, in hohem Alter also, schuf Legote den prachtvollen Hochaltar der Pfarrkirche von Espera. Der einst reiche Künstler, der Weinberge und Weinlager bei Jerez und Häuser in Cadiz besessen hatte, lag seit 1668 krank und arm zu Bett. Zwischen Ende 1670 und Anfang 1672 ist er in Cadiz gestorben.

Die Schöpfungen des Künstlers zeigen in markanter Weise den Einfluß von Ribera und Ruelas. Legote hat jedoch diesen Einfluß in glücklicher Weise verarbeitet und Werke von höchstpersönlicher Note geschaffen. Seine reifsten Schöpfungen zeigen eine fast monumental zu nennende Gestaltung, ein höchst ausgeglichenes, kraftvolles Helldunkel; vor allem aber verdient vielleicht die Tatsache Erwähnung, daß Legote einer der Ersten war, der den ganzen sinnlichen Zauber der jungen Andalusierin mit ihrer eigenartigen Mischung von Lebenslust



Abb. 26.
Legote: Die Begegnung von Joachim und Anna an der goldenen Pforte.
Budapest, Museum der bildenden Künste.



und Melancholie, Leidenschaft und Nachdenklichkeit in seinen Schöpfungen verherrlicht hat.

Das einzige mit der Signatur des Meisters versehene Werk ist ein überlebensgroßer „Hl. Hieronymus" in der Sevillaner Kathedrale, der in Auffassung und Behandlung deutlich den Einfluß Riberas verrät. Die Arbeiten für den Hoch-



Abb. 27.
Fr. Herrera d. Ä.: Der hl. Basilius.
Paris, Louvre.

altar der Pfarrkirche van Lebrija, dessen architektonischen und plastischen Teil Alonso Cano als Nachfolger seines über der Arbeit verstorbenen Vaters übernommen hatte, zogen sich von 1628 bis 1636 hinaus. Am frühesten scheint die „Verkündigung" gemalt zu sein, da hier das Helldunkel noch nicht sehr ausgeglichen wirkt, danach die beiden „Johannes", das große Mittelbild, die „Verklärung Christi", bei der Legote die Komposition der berühmten Transfiguration

Raffaels mit Erfolg sich zunutze gemacht hat, endlich die „Anbetung der Hirten" und die „Anbetung der Könige". Die „Hirtenanbetung", mehr aber noch die der Könige verrät den großen Einfluß des Ruelas. Man erkennt unschwer, wie die Darstellung des gleichen Gegenstandes von Ruelas am Hochaltar der Mercenarierkirche zu Sanlúcar dem Meister als Vorbild gedient hat. Noch größere Verwandtschaft aber mit der Darstellung des Ruelas als dieses Gemälde zeigt die „Anbetung der Könige" in der Kathedrale von Cadiz, die früher zu Unrecht als eine Arbeit des Agustin del Castillo gegolten hat. Abgesehen von dem Einfluß des Ruelas verrät dieses Gemälde in dem lachenden Jungen wiederum einen Anklang an Schöpfungen Riberas. Am stärksten vielleicht ist die Wirkung der Kunst Riberas auf Legote in der monumentalen „Begegnung von Joachim und Anna" im Budapester Museum (Abb. 26), sowie in der eigenartigen „Hirtenanbetung" der Londoner National-Gallery zu erkennen, die früher Velazquez und in neuerer Zeit Zurbaran zugeschrieben wurde. Eine interessante kleinere Variante des Budapester Bildes geht in der Petersburger Eremitage auf den Namen Ribaltas. Die reifste Leistung des Künstlers sind die Gemälde des Hochaltars in der Pfarrkirche des kleinen Dörfchens Espera bei Arcos de la Frontera, die sich leider in recht beklagenswertem Zustand befinden. Man sieht eine „Verkündigung", eine sehr feierliche „Heimsuchung", eine „Darstellung im Tempel", eine „Anbetung der Hirten", die in sehr reichem Helldunkel gehalten ist und eine höchst bedeutende „Anbetung der Könige", die vor allem wegen der meisterlichen Porträts der in die Komposition mit einbezogenen Stifter besondere Erwähnung verdient. Bei dem Mittelbild, der „Verklärung Christi", zeigt die Gestalt Christi größere Originalität als die in Lebrija, doch ist die Erinnerung an Raffael auch hier noch nicht ganz ausgelöscht.

Schließlich möchten wir noch als Arbeiten Legotes die Gestalten der beiden Johannes am Sevillaner Universitätsaltar anführen, die bisher allgemein Legotes Freund Alonso Cano zugeschrieben wurden.

Aus Legotes Kreis, vielleicht von seinem Mitarbeiter Juan Gil aus Brüssel, stammt das merkwürdige „Bettlerbild" der Sammlung Cook in Richmond, das jedoch auch mit des älteren Herrera Art viel Verwandtschaft aufweist.

FRANCISCO HERRERA DER ÄLTERE.

Vielleicht hat man sich gewundert, daß hier Ruelas als der Vater der großen Sevillaner Malerei des 17. Jahrhunderts genannt worden ist und nicht der Künstler, den die älteren Schriftsteller als den Befreier der Sevillaner Kunst von der schüchternen, allzugenauen, klassizistischen Manier gefeiert haben: Francisco Herrera der Ältere. Aber man ist sich doch in den letzten Jahrzehnten darüber klar geworden, daß dieser vielgerühmte „Patriarch der Impressionisten", wie man ihn einst nannte, die Größe und Freiheit seiner Zeichnung, die Plastik seiner Gestalten und die Kraft seines Helldunkels keinem andern als Ruelas verdankt. Aber er unterscheidet sich in mehr als einem Punkt von seinem Vorbild. Er ist in seinen Werken höchst ungleich, sein Helldunkel wirkt auch oft lange noch nicht so vollendet wie das des Ruelas, vor allem jedoch besitzt er ein viel leidenschaftlicheres Temperament, ja fast zu viel Temperament und huldigt — manchmal vielleicht zu einseitig — überaus stark dem Naturalismus. Jene Würde der Schöpfungen des Ruelas, wahrhaft vornehme Gestalten, wird man selten bei ihm antreffen.

Der Künstler kam 1576 in Sevilla zur Welt. Nach Palomino war er Schüler des Pacheco, nach Bermudez dessen Mitschüler bei Luis Fernandez. Um 1610 stach er den Titelkupfer für die Denkschrift zur Festlichkeit der Heiligsprechung des Ignatius von Loyola, verfaßt von dem Lizentiaten Faxardo und in Sevilla gedruckt, wobei der Künstler das Porträt des Heiligen in einer Art Medaillon zeigt, umgeben von Fruchtguirlanden und dem Wappen des Bischofs



Abb. 28.
Fr. Herrera d. Ä.: Der hl. Josef mit dem Jesusknaben.
Madrid, Samml. Làzaro.

D. Sancho Davila y Toledo. Die Geschicklichkeit als Kupferstecher benutzte Herrera leider auch zum Zweck der Falschmünzerei. Dieser Frevel wurde bald entdeckt und der Künstler flüchtete in das Jesuitencolleg S. Hermenegildo, für dessen Kirche er dann das Hochaltarbild mit einer Darstellung des Titelheiligen malte. 1624 sah der junge König Philipp IV. während seines Besuchs in Sevilla dieses Bild und erkundigte sich nach seinem Autor. Daraufhin erzählte man dem König Herreras Geschichte und stellte ihm den Missetäter vor. Da meinte Philipp Herrera gegenüber, wer solche Kunstwerke schaffe, brauche doch nicht

zu so üblen Dingen seine Zuflucht zu nehmen und begnadigte den Meister. Diese Hermengildapotheose ziert jetzt neben einem weiteren großen Gemälde, einer „Vision des Hl. Basilius“, das Sevillaner Museum.

Die erste bedeutende Leistung Herreras, die Gemälde des Hochaltars von S. Martin, sind heute leider so gedunkelt, daß man ihre ursprüngliche Wirkung nicht mehr erkennen kann. Am besten ist noch die „Mantelverteilung“ erhalten, ein Bild von guter Helldunkelwirkung. Sehr gelitten hat die lichte „Purisima“ an der Nordseite der Kathedrale, die 1616 dort aufgestellt wurde. Aus der Frühzeit des Künstlers scheint auch das vielgerühmte „Jüngste Gericht“ in S. Bernardo zu stammen, das gegenüber den späteren Arbeiten des Künstlers sehr zahm und fast zu sauber ausgeführt wirkt. Es haftet ihm beinahe etwas Pedantisches an und bedeutet gegenüber dem „Pfingstfest“ des Ruelas, das Herrera unzweifelhaft für den Apostelkreis benutzt hat, keinen Fortschritt. Weit interessanter ist das „Pfingstfest“ Herreras in der Sammlung Cepero zu Sevilla aus dem Jahr 1617, das wohl aus Sa. Inés stammt. Auch hier zeigt sich Herrera noch nicht als ganz fertiger Künstler. Die Komposition erweckt den Anschein, als habe Herrera hier Tintorettos Prinzipien anwenden wollen, es ist ihm aber keineswegs geglückt. Den reifen Stil des Künstlers zeigen uns dann die beiden schon kurz erwähnten Bilder im Sevillaner Museum und die „Basilius-Vision“ im Louvre. Diese Schöpfungen sind in einer höchst pastosen Technik ausgeführt und in jenes kräftige Helldunkel getaucht, das sich später, freilich etwas gemildert, bei Murillo wiederfindet. Das Pariser Bild (Abb. 27) überrascht bei all der Breite der Ausführung durch die Symmetrie seiner Komposition. Es ist ein äußerst lebendiges Werk, die Typen freilich auch hier recht wenig vornehm.

1629 malte Herrera zusammen mit Zurbaran einen Zyklus von Gemälden mit Darstellungen aus dem Leben des Hl. Bonaventura für die Kirche dieses Heiligen in Sevilla. Die drei Bilder von Herreras Hand mit der „Wunderheilung durch den Hl. Franz“, den „Eintritt in den Konvent“ und das „Meßwunder“ besitzt der Earl of Clarendon in The Grove bei Watford. Am meisten fällt bei diesen Bildern das Gedämpfte in der Gesamthaltung auf. Ein gewisser brauner Ton herrscht vor, der in dem „Mönchskonvent“ einen Stich ins Graugrünliche erhält. Dieses Gemälde ist besonders ausgezeichnet durch die Fülle und die glänzende Charakteristik der verschiedenen Typen: Echt andalusische Bettelmönche, die sich vor Staunen und Bewunderung über das Vorhaben des frommen Jünglings gar nicht fassen können. Sehr interessant ist auch die Landschaftsbehandlung des „Wunderbildes“, die bereits etwas von der Art besitzt, wie wir sie bei Antonio del Castillo und dem Zurbaran der dreißiger Jahre wiederfinden werden. Besonders bemerkenswert sind noch die großen, verhältnismäßig ruhigen Gewandflächen, wie man sie sonst vor allem bei Ribera antrifft. Von einem höchst gelungenen Naturalismus ist das Halbfigurenbild des „reuigen Petrus“ in der Sacristia Mayor der Sevillaner Kathedrale, das sehr wenig religiöse Stimmung atmet. Ähnlich behandelt ist der Apostelzyklus in S. Roman, doch ist hierbei die Autorschaft Herreras sehr fraglich. Authentisch dagegen sind eine Reihe signierter und 1642 datierter Federzeichnungen mit dem „Hl. Andreas“ (Madrid Biblioteca national No. 366), „Hl. Bartholomäus“ und „Hl. Thomas“ (London British Museum), die wohl als Studien zu einem Apostelzyklus gedient haben. Sehr gut ist das lebensgroße Kniestück „Christus in Emmaus“ in der Sammlung Cepero zu Sevilla; das Ganze ist in starkem Helldunkel gehalten, die Typen nicht besonders edel.

Ein ganz ähnliches Bild besitzt das Museum in Murcia. Etwas anders ist die Komposition des Halbfigurenbildes bei Sir John Stirling in London. 1647 führte Herrera für den Salon des erzbischöflichen Palastes zu Sevilla vier große Gemälde aus, die heute leider verschollen sind, die „Mannalese“, das „Wunder am Felsenquell“, „Die Hochzeit zu Cana“, sowie das „Brot- und Fischwunder“. Gleichfalls verschwunden sind die von Ponz gerühmten zehn Gemälde mit lebensgroßen



Abb. 29.
Fr. Herrera d. Ä.: Der blinde Musikant.
Wien, Sammlung Czernin.

Darstellungen aus den Gegenden verschiedener Heiligen, einst in S. Francisco zu Sevilla.

Als alter Mann siedelte dieser ewig unruhige Künstler 1650 nach Madrid über, wo er 1656 gestorben ist und in S. Ginés begraben liegt.

Wie so viele Meister, die in Madrid tätig waren, unterlag auch Herrera noch während seiner Madrider Epoche dem Einfluß der Venezianer. Die sicher ihm angehörige „Kreuztragung Christi“ in der Madrider Universität ist ein lebhafter Beweis dafür. Sehr merkwürdig mutet der etwas überlebensgroße „hl. Joseph mit dem Christkind“ in der Sammlung Lázaro in Madrid an, das späteste

signierte Werk des Meisters (1648 Abb. 28). Es wirkt seltsam weichlich und manieriert für den alten Herrera.

Große Berühmtheit genossen einst seine Genrebilder (Bodegones), die man in vielen Privatsammlungen antraf. Drei derartige Stücke sind uns noch erhalten: das Halbfigurenbild in der Sammlung Czernin in Wien, mit dem die Drehleier spielenden Blinden und dessen Führer (Abb. 29), das andere, vielleicht noch meisterlicher gemalte Bild schmückt das Museum von Nantes und zeigt einen blinden Straßensänger als ganze Figur in ähnlicher Tätigkeit. Schließlich nennen wir noch den Rutenbündel flechtenden „Idioten" im Museum zu Avignon, der wie ein Gevatter des „Bobo de Coria" von Velazquez anmutet. In diesen Stücken konnte sich der Naturalismus des Künstlers ordentlich austoben, und zu diesen Darstellungen paßt auch die kecke, etwas an Franz Hals gemahnende Technik.

Ungestüm und aufbrausend, wie Herrera uns in seinen Schöpfungen entgegentritt, war er auch als Mensch. Kein Schüler hielt es lange bei ihm aus, ja selbst die eigenen Kinder flüchteten vor dem Vater. Die Tochter zog das Leben im Kloster dem Aufenthalt im Hause ihres jähzornigen Vaters vor und der älteste Sohn, der den gleichen Namen wie der Künstler führte (geboren 1622), verschwand eines schönen Tages, nachdem er noch einen tüchtigen Griff in die väterliche Kasse getan hatte, überhaupt aus Sevilla und lebte eine ganze Reihe von Jahren in Rom, wo man ihn den Fischspanier (Lo Spagnuolo degli peschi) nannte. Er malte nämlich in jenen Jahren mit Vorliebe Genreszenen, in denen Fische eine Hauptrolle zu spielen pflegten. Kurz nach 1650 etwa kehrte Francisco Herrera der Jüngere wieder in seine Heimat zurück. Sein Hauptwerk in Sevilla ist der höchst schwungvoll vorgetragene, in meisterlicher, lockerster Technik ausgeführte große „Triumph des allerheiligsten Sacramentes", 1656 für die Capilla Sacramental der Sevillaner Kathedrale im Auftrag einer Bruderschaft gemalt. (Zwei höchst reizvolle Vorstudien in der Sakramentskapelle von S. Juan de la Palma in Sevilla und in der Sammlung Stirling in London.) Weit weniger befriedigend wirkt das etwas leere Kolossalgemälde mit der „Himmelfahrt des hl. Franz von Assisi" in der Kapelle dieses Heiligen in der Sevillaner Kathedrale (1657). Im Gegensatz zu den warmen, satten Tönen des „Triumphes" macht sich hier ein kühles grau unangenehm bemerkbar, das in späteren Schöpfungen des Künstlers wiederkehrt, ebenso bei den Hl. Antonius von Padua mit Christkind, Sammlung Cepero in Sevilla und dem stigmatisierten Franziskus, Sammlung Cook in Richmond.) 1660 beteiligte er sich an der Gründung der Kunstakademie, siedelte aber bald darauf nach Madrid über. Dort erfuhr er in noch stärkerem Maß als sein Vater den Einfluß der Venezianer Malerei, wovon vor allem die beiden großen Darstellungen des „Ecce homo" und der „Kreuzschleppung" bei dem Marqués de Cerralbo in Madrid Zeugnis ablegen. Bei allem Anschluß an die Kunst Tizians und Tintorettos sind jedoch diese beiden Gemälde überaus selbständige Leistungen und sie gehören wegen der Kraft des Ausdrucks, der wirkungsvollen Komposition, der Glut des Kolorits und der Breite des Vortrags nicht nur zu den besten Leistungen dieses Künstlers sondern zu den ausgezeichensten Schöpfungen, die in jenen Jahren in Madrid entstanden sind. Es sei dann hier noch die Apotheose des hl. Hermengild erwähnt (Prado Abb. 29), die Herrera für den Hochaltar der Klosterkirche der unbeschulten Karmeliter gemalt hat. Der hl. Bischof wie der Ritter mit der prachtvoll gemalten Rüstung gemahnen etwas an Rubens. Eine Neuheit aber sind die ganz lichten, in äußerst zarten Farben gemalten Engelsgestalten. Nur der Heilige selbst mutet etwas zu süßlich an.

Im übrigen hat sich der jüngere Herrera in Madrid in erster Linie als Freskomaler betätigt; so malte er in S. Felipe el Real, in der Atochakirche und in der des Convento de los Recoletos die Decken bzw. Kuppeln aus, doch sind diese Arbeiten entweder ganz zerstört oder sehr schlecht erhalten.



Abb. 30.
Fr. Herrera d. J.: Triumph des hl. Hennengild.
Madrid, Prado.

Die Wiener Albertina besitzt eine lavierte Federzeichnung von dem Künstler, die Skizze zu seinem Kreuzigungsbild in S. Isidro el Real, ferner eine Zeichnung, die vielleicht ebenso wie die Federzeichnung Nr. 380 der Madrider Nationalbibliothek als Entwurf für eine Radierung allegorischen Inhalts anzusehen ist. Auf einem weiteren Blatt in der genannten Madrider Sammlung einer „Aufer-

stehung Christi“ liest man: „Dibujo de D. Franco Herrera Pintor del Rey y su maestro“. Der Louvre besitzt von ihm eine Bleistiftzeichnung mit der Darstellung einer „Schlüsselübergabe“, die Uffizien enthalten eine große signierte Federzeichnung, die ein Entwurf zu einer Theaterdekoration zu sein scheint.

1685 ist der jüngere Herrera in Madrid gestorben und wurde in S. Pedro beigesetzt.

Ein weiterer Schüler des alten Herrera war Francisco Reina, wie vor allem sein „Fegefeuerbild“ im Omnium Sanctorum zu Sevilla beweist, das freilich kein allzugroßes Kunstwerk ist.

Wie erwähnt, liefen dem alten Herrera wegen seines barschen, tyrannischen Wesens bald alle Schüler wieder davon. Am längsten soll es Sebastiano Llano y Valdes bei ihm ausgehalten haben. Das genaue Geburtsjahr dieses Künstlers ist uns ebensowenig bekannt wie sein Todesdatum. 1637 wurde der Künstler von seinem Kollegen Alonso Cano bei einem Renkontre derartig mit dem Degen verwundet, daß Cano aus Sevilla fliehen mußte. Bei der Gründung der Akademie im Jahre 1660 wurde er zum Konsul gewählt, 1662 für zwei Jahre zum Präsidenten, ebenso 1666 und 1668, was klar von der großen Beliebtheit des Künstler unter seinen Kollegen zeugt. Zuletzt wird Llano y Valdes 1673 bei der Neuregelung der Statuten der Akademie erwähnt. Die Gemälde des Künstlers zeigen eine vollendete Beherrschung des Helldunkels und eine große Breite des Vortrags (beides Erbstücke Herreras) jedoch auch zuweilen eine gewisse Süßlichkeit im Kolorit und Weichheit in der Modellierung. Llano hat sich nicht immer frei von Manier gehalten.

Vielleicht ein Frühwerk des Meisters ist die „Verleugnung Petri“ in der Sakristei der Capilla de los Calices der Sevillaner Kathedrale, ein Halbfiguren-Breitbild mit religiösem Inhalt in genreartiger Auffassung, wie es der Künstler häufig liebte. Dem ganzen haftet noch eine gewisse Härte an. Bezeichnete Werke des Meisters kennen wir nur aus seiner späteren Zeit, so die „Herodias“ in der Johanneskirche zu Marchena, ein Kniestück aus dem Jahre 1675 (eine Variante in S. Juan de la Palma zu Sevilla). Aus dem Jahre 1666 stammt die „Rosenkranzmadonna“, die „Beweinung Christi“ und ein Kruzifixus in der Sevillaner Kathedrale. (Eine Rosenkranzmadonna aus dem Jahr 1667 befand sich zu des Bermudez Zeiten im Tomaskolleg.) Alle drei weisen ein sehr harmonisches Helldunkel auf, nur die „Pieta“ wirkt etwas süßlich und maniriert. In Puerto de Sa. Maria besitzt Señora de Palacios einen „Hl. Antonius von Padua“ 1667 bezeichnet; am bekanntesten jedoch sind die beiden Gemälde in der Franciscuskapelle der Sevillaner Kathedrale aus dem Jahre 1668, die „Berufung des Matthäus“ und „Jesu Streit mit den Pharisäern“ darstellend; bezeichnet ist schließlich noch der Kopf eines heiligen Bischofs bei dem Marqués de la Vega in Madrid. Zwei Gemälde, die lange Zeit als Arbeiten des Ruelas gegolten haben, möchten wir gleichfalls mit voller Bestimmtheit Llano y Valdes zuweisen: das „Wunder Mosis am Felsenquell“ im Madrider Prado (Abb. 30), ein Bild von ungemeiner Dringlichkeit, das die Unmittelbarkeit des Vorgangs, die Hast und Aufregung, das Hin- und Herdrängen der Menschen in ausgezeichneter Weise schildert. Die Volkstypen sind trefflich erfaßt. Die Behandlung des Helldunkels, wie eine gewisse Weichlichkeit in der Modellierung und in den männlichen Typen weisen ganz deutlich auf Llano y Valdes als den Schöpfer des Gemäldes. Das andere Bild ist jene „Opferung Issaaks“, die in der Taufkapelle der Sevillaner Kathedrale hängt. In dem Abraham erkennt man unschwer das etwas fade

Modell wieder, das dem Künstler für den Moses des „Quellenwunderbildes“ gedient hat.

Zu Herreras Schülern zählt man auch den 1620 in Azcoita in der Provinz Guipuzcoa geborenen Ignacio Iriarte, der als einer der seltenen spanischen Landschaftsmaler Beachtung verdient. Der Künstler kam 1642 nach Sevilla, nahm Unterricht beim alten Herrera, gab jedoch die Figurenmalerei bald auf,



Abb. 31.
Llano y Valdes: Das Wunder Mosis am Felsenquell.
Madrid, Prado.

da er selbst sein geringes Talent dazu erkannte. Er nahm Anteil an der Gründung der Sevillaner Akademie, war eine Zeitlang deren erster Sekretär und ist 1685 in Sevilla gestorben. Seine Landschaften sind von sehr ungleicher Qualität. Sie wirken meist recht dekorativ, der Hauptfehler ist, daß ihnen wirkliche Frische fehlt. Neben den vier Stücken des Prado erwähnen wir die schöne Landschaft im Budapester Museum, die früher eine gefälschte Signatur Murillos aufwies.

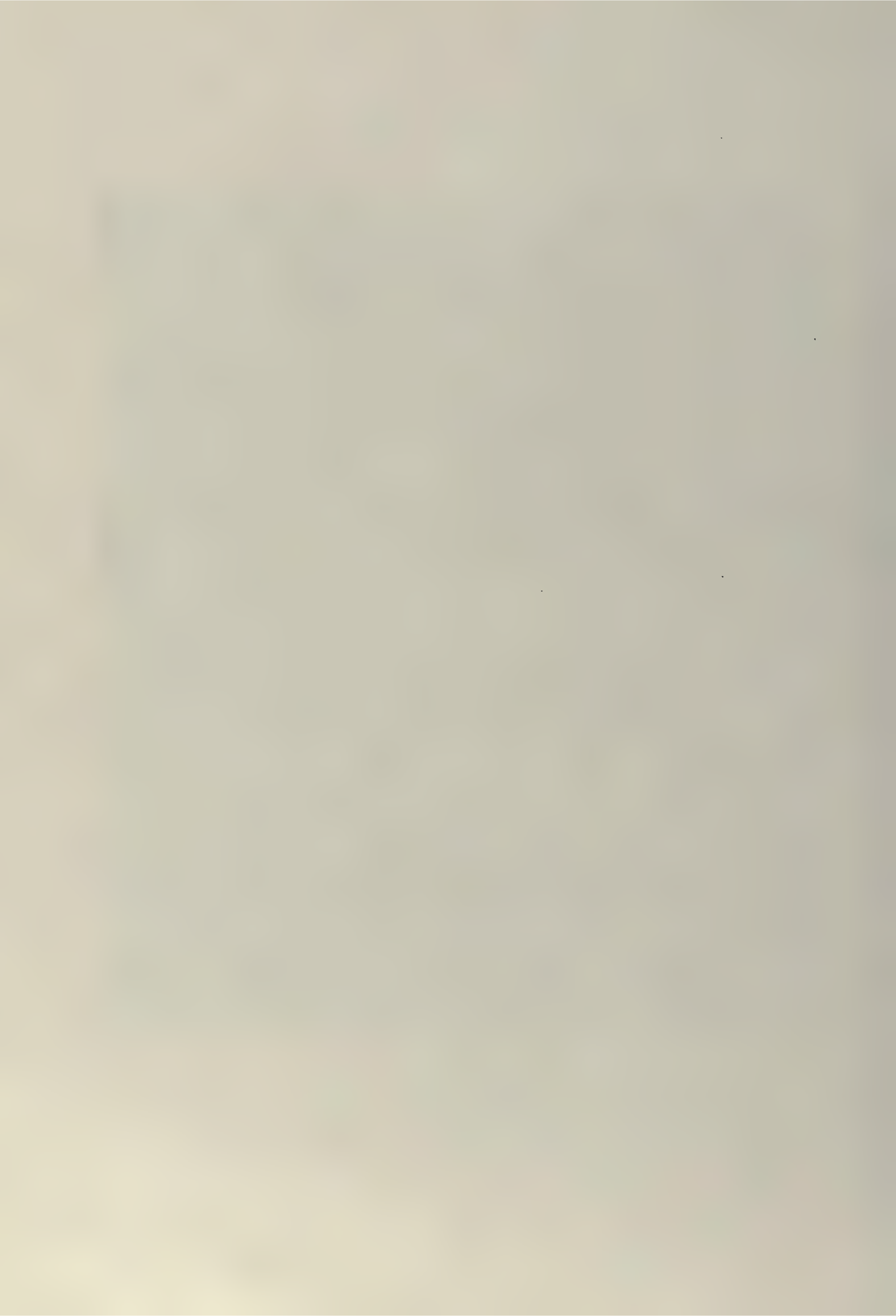
FRANCISCO DE ZURBARAN

Es wirkten zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Sevilla eine ganze Reihe anscheinend recht tüchtige Maler, die uns jedoch nur aus Dokumenten bekannt sind, nicht aber aus Arbeiten, die wir ihnen auch nur mit annähernder Sicherheit zuweisen könnten. Zu diesen gehört nun auch Diego Perez de Villanueva, der Lehrer eines der größten Meister des 17. Jahrhunderts, des Francisco de Zurbaran. Im kleinen Dörfchen Fuente de Cantos in der Provinz Badajoz wurde am 7. November 1598 Francisco, Sohn des Luis de Zurbaran und der Isabella Marquez getauft. Als der junge Francisco 16 Jahre alt geworden war, schickte ihn der Vater zu dem sonst gänzlich unbekannten Diego Perez de Villanueva in Lehre. Wir dürfen wohl annehmen, daß der Sevillaner Maler ein Gesinnungsgenosse des älteren Herrera war, daß auch in seinen Arbeiten das Helldunkel-Problem eine ziemliche Rolle spielte. Wenn es nicht zu gewagt erscheint, möchten wir jene eigenartige „Heilung von Pestkranken" in der Sakristei der Capilla de la Virgen de la Antigua der Sevillaner Kathedrale mit ihm in Verbindung bringen. Der junge Zurbaran machte sehr rasche Fortschritte; schon nach zwei Jahren malte er eine „Purísima Concepcion", die freilich noch den Anfänger verrät, jedoch ein ungewöhnlich starkes malerisches Talent verrät und eine ganz persönliche Auffassung zeigt. Größere Aufträge stellten sich bald ein, doch verließ Zurbaran im Laufe der zwanziger Jahre für kürzere Zeit seine zweite Heimat Sevilla, um vor allem in Llerena zu arbeiten. Von dort rief ihn dann das Sevillaner Mercenarierkloster zurück und auch das Paulus-kloster sicherte ihn sich für verschiedene Arbeiten. Dadurch wurde das Augenmerk des Sevillaner Magistrats auf den Künstler gelenkt, der 1629 Zurbaran zum größten Ärger anderer Sevillaner Künstler als Stadtmaler berief. Der Meister stand damals bereits auf der vollen Höhe seines Könnens; er wurde nunmehr mit höchst umfangreichen Aufträgen von allen möglichen Klöstern und Kirchen überhäuft, ja auch der Madrider Hof stellte Zurbarans Können in seinen Dienst, indem Philipp IV. den Meister im Laufe der dreißiger Jahre die „Zwölf Taten des Hercules" für den großen Saal der Königreiche im neuerbauten Schloß Buen Retiro malen ließ. Er belohnte ihn für diese Arbeit noch besonders, indem er ihn zum Pintor del Rey ernannte. Zurbaran wechselte später seinen Wohnsitz verschiedentlich zwischen Sevilla und Madrid. Seine letzten Lebensjahre scheint er ganz in Madrid zugebracht zu haben. Das genaue Datum seines Todes kennen wir nicht, wir wissen nur, daß er zu Beginn des Jahres 1664 noch am Leben war; denn er schätzte am 28. Februar 1664 zu Madrid zusammen mit seinem Kollegen Francisco Rizi den Wert der Gemälde aus dem Besitz des verstorbenen Francisco Jacinto de Salcedo.

Das erste große Werk, das wir noch von der Hand Zurbarans besitzen, ist der große Altar, den er 1625 im Auftrag des Marqués de Malagon für die Peterskapelle der Sevillaner Kathedrale geschaffen hat. Dargestellt ist „Gott Vater" (das Original jetzt im Sevillaner Museum), zwei „Begegnungen Petri mit Christus", die „Vision des Apostels", der „reuige Petrus" und in der Mitte der „thronende Heilige". Zurbaran zeigt hier in vollem Maße seine Befähigung für monumentale Arbeiten. Weniger gelungen sind die drei Predellenbilder mit der „Schlüsselübergabe", der „Begegnung Christi mit seinen Jüngern" und einer „Krankenheilung durch Petri". Doch ist es interessant, wie bereits hier schon der Künstler die Landschaft in seine Darstellungen einbezieht. In diesem großen Altarwerk



Abb. 32.
Zurbaran: Der Tod des hl. Bonaventura.
Paris, Louvre.



offenbart sich stärker wie irgendsonst der große Einfluß, den die Schöpfungen Riberas auf unseren Künstler ausgeübt haben. Es ist fast unverständlich, daß man früher Zurbaran als Schüler des Ruelas bezeichnen und ihn zu gleicher Zeit den „spanischen Carravaggio" nennen konnte, wo doch des Künstlers innere Beziehungen zu dem älteren Herrera und Ribera klar zutage liegen. Zurbaran



Abb. 33.
Zurbaran: Der Mercenariermönch P. Fr. Geronimo Perez.
Madrid, Academia de S. Fernando.

hat von Ribera nicht nur äußerlich gewisse Typen und Darstellungsformen entlehnt, nicht nur von ihm die Vorliebe für große ruhige Farbflächen übernommen, sondern besitzt auch innerlich mehr als einen Berührungspunkt mit ihm; vor allem als Maler religiöser Themata. Der große Schwung, die packende Leidenschaft Riberas geht freilich dem schwerblütigen Sohn Estremaduras ab. Dafür wartet er uns aber mehr als einmal mit einer ganz überraschenden malerischen Feinfühligkeit auf, die bei Ribera oft erst in zweiter Linie kommt. Wie der

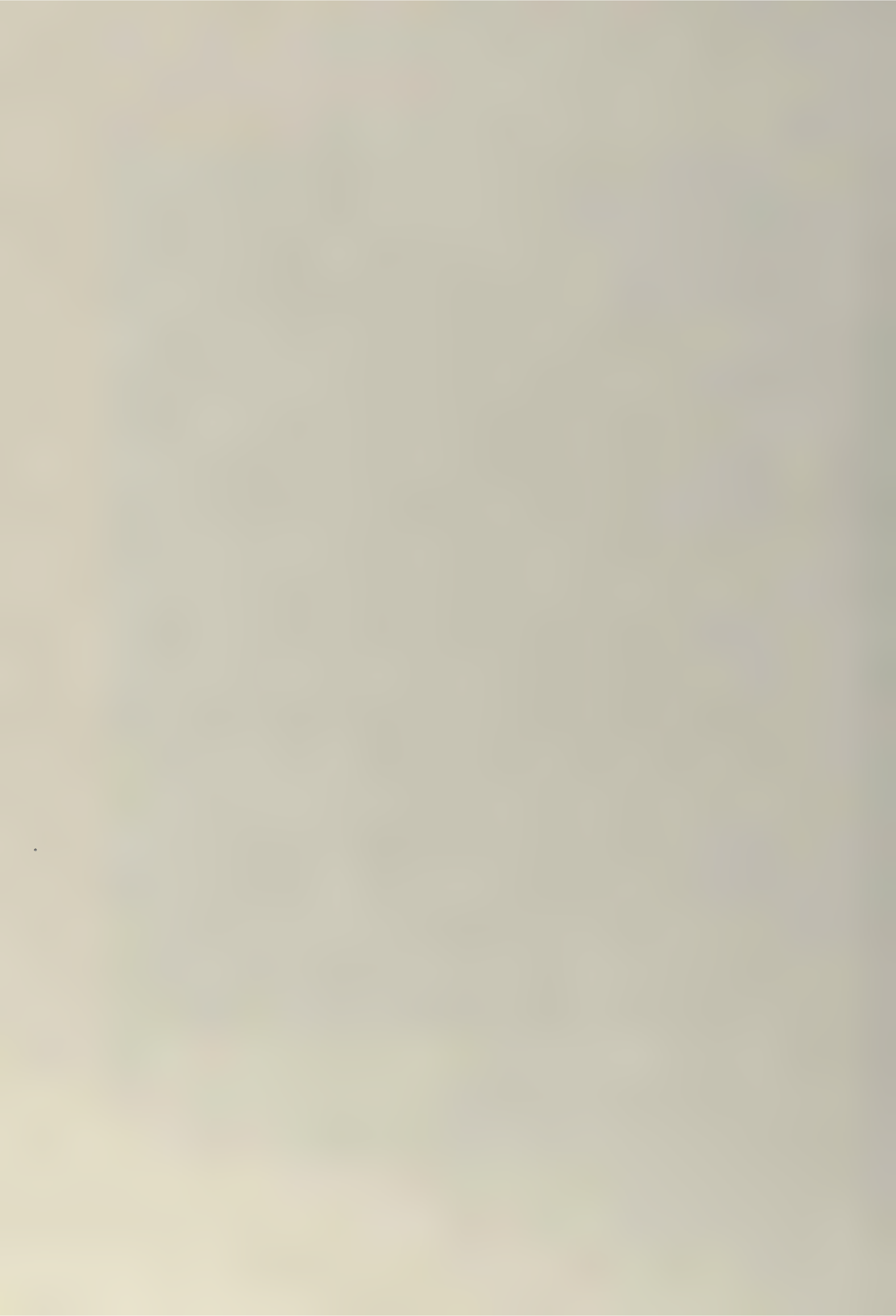
Valencianer ist auch Zurbaran ein überaus männlicher Maler, dem jedoch, wenn er wollte, die Wiedergabe weiblicher Anmut ebensosehr gelang, wie die irdische Entrücktheit asketischer Mönche.

Zurbaran ist von der sogenannten Helldunkelmalerei ausgegangen und hat sich jahrelang nicht von den schrillen Kontrasten zwischen Licht und Schatten trennen können. Er liebte diese scharfe Gegenüberstellung in der Beleuchtung nicht nur bei Köpfen und Händen, Gewändern, sondern auch bei der Raumdarstellung, indem er uns meist aus dunklem Vordergrund in einen oft von grellem Licht überstrahlten Hintergrund blicken läßt. Seit der Mitte der dreißiger Jahre ungefähr wird die Lichtbehandlung bei Zurbaran nicht nur gleichmäßiger, sondern auch lichter, ja in seiner Spätzeit übertreibt der Künstler fast in dieser Hinsicht, indem er, offenkundig durch die Art Murillos verleitet, nicht nur das Helldunkel fast zu weich und verschwommen gestaltet, sondern seiner ganzen Darstellung einen allzuweichlichen Charakter verleiht. Man bedauert dies lebhaft bei einem Künstler, in dessen Wirken einen nicht so sehr die Lichtbehandlung, als die große Kraft, die Würde und Monumentalität der Darstellung, wovon wir schon kurz sprachen, und das Kolorit interessiert. Denn Zurbaran ist neben Ribera wohl der stärkste Kolorist unter den Spaniern des 17. Jahrhunderts gewesen; seine satten, tiefen Farben haben heute noch eine ganz erstaunliche Leuchtkraft. Einzeldarstellungen weiblicher Heiligen, deren Kostüme oft ein entzückendes Farbenbouquet bilden, jene anmutsvollen, in fröhlich bunte Gewänder gekleidete großen Engel, die man gleichfalls häufig findet, endlich Darstellungen, wie die „Mönchsversammlung“ und der „Bonaventuratod“ im Louvre (Abb. 32) sind glänzende Beweise dafür.

Die beiden zuletztgenannten Bilder gehören zu jenem Zyklus, den Zurbaran, wie schon erwähnt, mit dem älteren Herrera für das Colleg S. Bonaventura zu Sevilla ausgeführt hat. Die anderen zugehörigen Stücke von Zurbaran sind: Die Darstellung, wie der hl. Bonaventura das Christus die einzige Quelle seines Wissens ist (Berlin Kaiser-Friedrich-Museum), die „Papstwahl durch den hl. Bonaventura“ (Dresden) und vielleicht noch das prächtige Stück im Palazzo Bianco zu Genua, das anscheinend darstellt, wie der hl. Bonaventura die Sterbesakramente empfängt. Spürt man auch in diesen Werken noch den engen Anschluß an die Modelle, so kann man doch bereits hier die großartige Breite des Wurfes und die dunkle Glut des Kolorits, die Sachlichkeit und das tiefe Empfinden Zurbarans bewundern. Weniger bedeutend erscheint der Gemäldezyklus: die Scenen aus dem Leben des S. Pedro Nolasco, den Zurbaran im gleichen Jahr, wie die Bonaventurabilder für das Sevillaner Mercenarierkloster ausgeführt hat. Die einzelnen Stücke sind heute in die Sevillaner Kathedrale („Einschiffung des Heiligen,“ eine Scene im Kriegslager des hl. Königs Ferdinand, eine „Mönchsversammlung“, der „Tod des Heiligen“) in das Prado-Museum zu Madrid (die „Vision des Heiligen“, dem ein Engel im Traum Jerusalem zeigt und die „Erscheinung des gekreuzigten hl. Petrus an dem vor ihm knieenden Heiligen“) gelangt. Neben der recht gelungenen Darstellung der „Einschiffung“ interessiert die „Mönchsversammlung“ durch die Fülle der Porträts; in noch bedeutenderer Weise als hier offenbart Zurbaran seine außerordentliche Begabung für das Portrait in jenen lebensgroßen Bildnissen von Mercenariermönchen, die er in der gleichen Zeit für das Mercenarierkloster in Sevilla geschaffen hat, und von denen fünf in die Madrider Akademie gelangt sind (Abb. 33). Ebenfalls aus dem Mercenarierkloster stammen die beiden höchst schwungvollen Dar-



Abb. 34.
Zurbaran: Glorifikation des hl. Thomas von Aquin.
Sevilla, Museum.



stellungen eines schreibenden Mercenarier-Bischofs und der „Vision des hl. Carmelo von Teruel“ im Sevillaner Museum.

Der einst so bewunderte „Crucifixus“, den Zurbaran bereits 1627 für das Pauluskloster geschaffen hatte, ist leider verschollen. Erhalten sind uns nur der „Tote Christus am Kreuz“ im Sevillaner Museum, der in seiner Eigenhändigkeit nicht ganz zweifelsfrei „sterbende Christus“ ebenda und eine bessere Darstellung des gleichen Gegenstandes bei D. Manuel Longoria in Madrid.



Abb. 35.
Zurbaran: Der hl. Luis Beltran.
Sevilla, Museum.

Höchst interessant ist auch die Darstellung des „Hl. Lucas vor dem Cruzifix knieend“, früher beim Infanten D. Alfonso de Borbon in Madrid. Auch verschiedene Darstellungen des „Schweißtuches der hl. Veronika“ hat der Künstler in jenen Jahren geschaffen. Ein 1631 signiertes besaß vor einigen Jahren D. Mariano Pacheco in Madrid, ein anderes die Sammlung Aviles. Auch die Engel mit den hl. Sakramenten (Madrider Zurbaran-Ausstellung 1905 Nr. 39) dürften dieser Zeit angehören. 1630 ist das eigenartige, dem Seligen Alonso Rodriguez gewidmete Gemälde in der Madrider Akademie entstanden, das wie ein schüchterner Auftakt zu Zurbarans bedeutendster Schöpfung anmutet, die 1631 für

das Colegio mayor de Santo Tomás geschaffene „Glorifikation des hl. Thomas von Aquin“ jetzt im Sevillaner Museum (Abb. 33). Bemerkt sei, daß das Colegio einst 30 000 Realen für dieses Bild bezahlt hat, und der Künstler für die Gestalt des hl. Thomas seinen Freund D. Augustin Abreu Nuñes de Escobar als Modell benützt haben soll. Neben Karl V., der nicht allzu portraitgetreu wiedergegeben ist, erblickt man den Gründer des Collegs, den Erzbischof Diego de Deza und den damaligen Rektor D. Diego Ortiz. Auch die anderen dargestellten Mönche und Edelleute sind ausnahmslos Portraits. Die Gliederung des Bildes in drei Stockwerke wird wohl kaum unangenehm empfunden dank der geschickten Proportionierung und der lebendigen Behandlung der einzelnen Gruppen. Das rein Formale, wie das Malerische beherrscht der junge Künstler mit vollendeter Sicherheit. Von seinem feinen malerischen Empfinden zeugt beispielsweise die Art, wie das weiße Chorhemd über dem hellblaugrauen Kleid des Erzbischofs behandelt ist. Die Fleischtöne sind, den tiefen, satten Farben der Gewänder entsprechend, in einem kräftigen Rotbraun gehahlten. Trefflich und echt der Natur abgelauscht ist, wie der der Künstler den dämmerigen Raum gegen die blendend helle in heißem Licht flimmernde Straße gestellt hat.

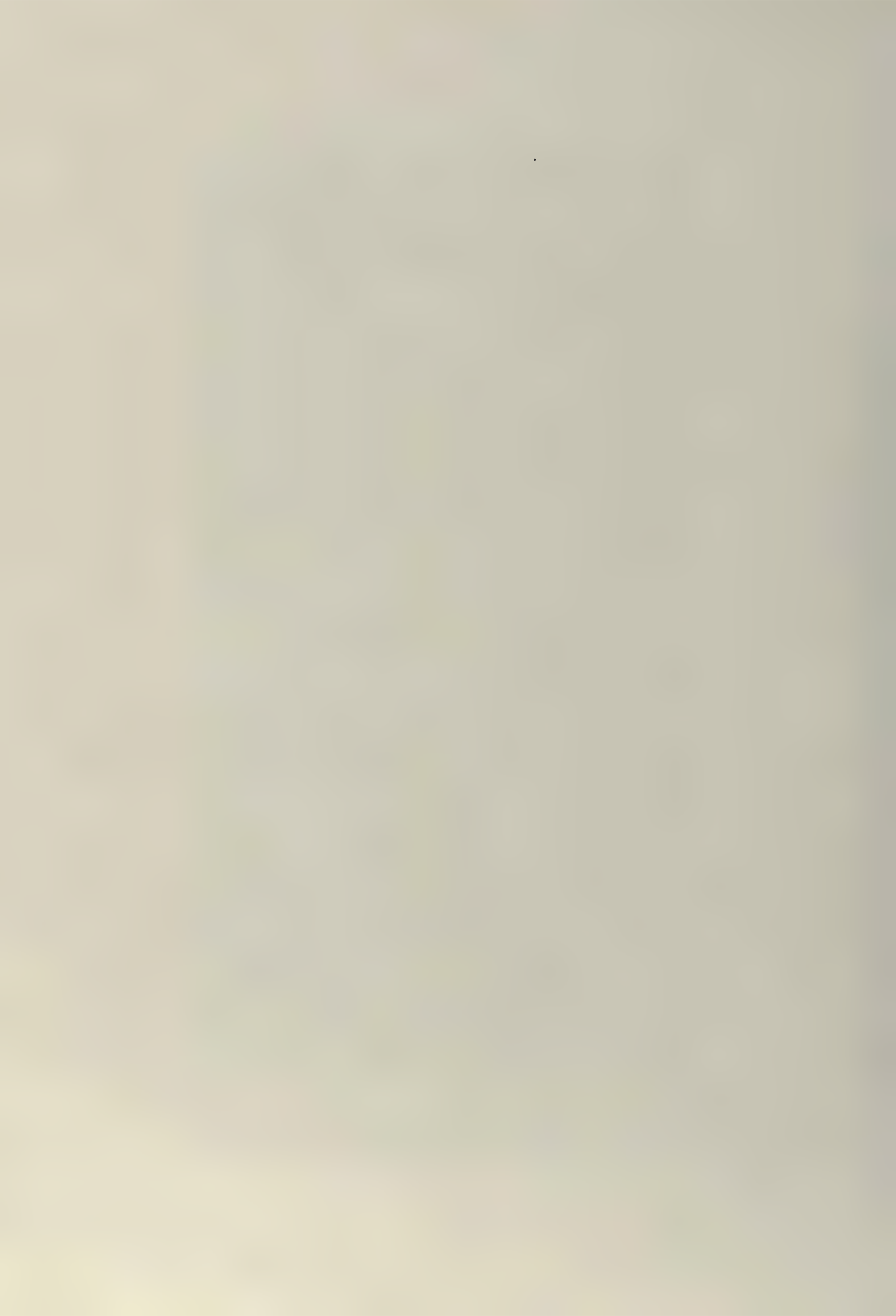
Mit dieser monumentalen Schöpfung gehören einige weitere Gemälde im Sevillaner Museum zusammen, die sich fast wie Vorstudien zu dem Thomasbild ausnehmen, von denen einzelne aber ein in sich abgerundetes Meisterstück ist: der hl. Dominikus, der hl. Hieronymus und der hl. Gregorius, alle drei stehende Figuren von großer Monumentalität und außerordentlicher Pracht des Kolorits, vor allem der hl. Gregorius, der mit seinem dunkel leuchtenden, durch alle Stufen abgewandelten Rot etwas an das berühmte Papstportrait des Velazquez erinnert.

In dem Bemühen die Einzelgestalt so wirkungsvoll als möglich erscheinen zu lassen hatte sich Zurbaran bisher fast ohne Ausnahme gegen dunklen Grund gestellt. Daß er sich das erlauben konnte, beweisen die beiden Gemälde, die er 1636 für zwei Seitenaltäre im Kloster der unbeschuhten Mercenarierinnen schuf, den hl. Lorenz (heute in der Petersburger Eremitage), und den hl. Antonius Abad (heute in der Sammlung des Marqués de Casa Torres zu Madrid), darstellen: Beide überaus mächtige Gestalten, im Ausdruck so vertieft, wie man es vorher bei keinem der Werke Zurbarans findet. Sind hier die beiden monumentalen Heiligengestalten gegen weiten, lichten Himmel und eine tief gelegene, höchst reizvoll behandelte Landschaft gestellt, so erscheint das Verhältnis von Figur und Landschaft noch ausgeglichener bei den Gemälden mit dem „Seligen Heinrich Suzon“ und dem „hl. Luis Beltran“ (Abb. 35) im Sevillaner Museum. Diesen beiden schließt sich der „Hl. Franziskus von Paula“ bei D. J. Macdonald in Sevilla und der „Hl. Ignaz von Loyola“ bei dem Marqués de la Vega in Madrid würdig an. Hier seien auch zwei treffliche Portraits erwähnt, die der Künstler vielleicht in den dreißiger Jahren geschaffen hat, das Bildnis eines jugendlichen Granden im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin und das prachtvolle Portrait eines Doktors der Universität Salamanca bei Mrs. Gardner in Boston (Abb. 36), das den Vergleich mit den Schöpfungen eines Velasquez nicht zu scheuen braucht.

Die Aufträge zu großen Gemäldezyklen, die Zurbaran in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre erhalten und mit so vollendet künstlerischem Gelingen ausgeführt hatte, blieben auch in den dreißiger Jahren nicht aus, im Gegenteil, der Künstler wurde geradezu mit derartigen Aufträgen überschüttet, und es ist zu bewundern, mit welcher Sorgfalt und mit welch künstlerischem Geschick er sich



Abb. 36.
Zurbaran: Ein Doktor der Universität Salamanca.
Boston, Mrs. Gardner.



stets seiner Aufgaben entledigt hat. Wir nennen hier die Gemälde für das Sevillaner Karthäuserkloster mit der Schutzmantel-Madonna, den hl. Hugo bei den Mönchen und den hl. Hugo beim Papst Urban II. (jetzt im Sevillaner Museum). Im Zusammenhang mit diesen Gemälden möchten wir nicht vergessen, die prächtige (vielleicht schon Ende der zwanziger Jahre entstanden) „thronende Madonna mit anbetenden Karthäuser-Mönchen" im Kaiser Friedrich-Museum zu Posen zu erwähnen (Abb. 37). Diese Bilder muten fast wie ein Vorspiel an zu dem großen Gemäldezyklus, den der Meister 1633—1639 ungefähr für die Karthäuser von Jerez de la Frontera geschaffen hat. Davon sind 17 Bilder in das Museum von Cadiz gelangt, die verschiedene Karthäuserheilige, Engel, die Evangelisten, die Ausgießung des hl. Geistes und die Vision des hl. Franz und den hl. Bruno von Engeln gekrönt darstellen. Die Gestalten sind überaus monumental erfaßt, die Farbstimmung mitunter von einer bei Zurbaran überraschend wirkenden Heiterkeit und Zartheit. Von besonderer Delikatesse ist der Farbenklang weiß und blau bei dem hl. Hugo. (In den gleichen Jahren ist wohl auch der diesen Gestalten sehr verwandte S. Jacobo de la Marca in San Francisco el Grande zu Madrid entstanden). Vier weitere Gemälde des Karthäuserklosters von Jerez zieren heute das Museum von Grenoble. Sie gehören zu den allerglücklichsten Schöpfungen des Künstlers. Man sieht eine „Verkündigung" mit einer Maria von geradezu hinreißender, jugendlich stolzer, echt andalusischer Schönheit, eine „Anbetung der Hirten", ein Nachtstück, das etwas an Ruelas und Ribera erinnert, eine „Anbetung der Könige", eine Beschneidung Christi, bei der man neben der Farbenpracht aufs neue die überaus große Klarheit der Darstellung, das Erzählertalent des Meisters bewundert. In der Lichtbehandlung besitzen die Verkündigung und die Beschneidung große Verwandtschaft mit dem Sevillaner Thomasbild, nur daß alles hier noch ausgereifter, verschmolzener wirkt.

Mit erstaunlicher Arbeitskraft schuf Zurbaran in der gleichen Zeit nicht weniger als elf große Gemälde für das Hieronymitenkloster in dem fern abgelegenen Guadlupe. Dargestellt sind Szenen aus dem Leben verschiedener heiliger Hieronymitenmönche, sowie Szenen aus dem Leben des Titelheiligen und seine Himmelfahrt (verschiedene Gemälde tragen die Jahreszahl 1638 bezw. 1639). Mit am hervorragendsten unter diesen Meisterwerken ist die „Messe des Pater Cabanuelas", ein Gemälde von außerordentlicher Monumentalität der Gestaltung, Tiefe der Auffassung, Breite des Vortrags, Kraft der Farbe und vollendeter Lösung des Lichtproblems, sowie die „Verklärung des hl. Hieronymus" mit der wunderbaren Landschaft und den herrlichen Engelsgestalten, neben denen die meisten derartigen Schöpfungen Murillos fad und leer erscheinen. Aus dieser Zeit stammt auch der tiefempfundene „Salvator mundi" bei Señora de Iturbe in Madrid (1638).

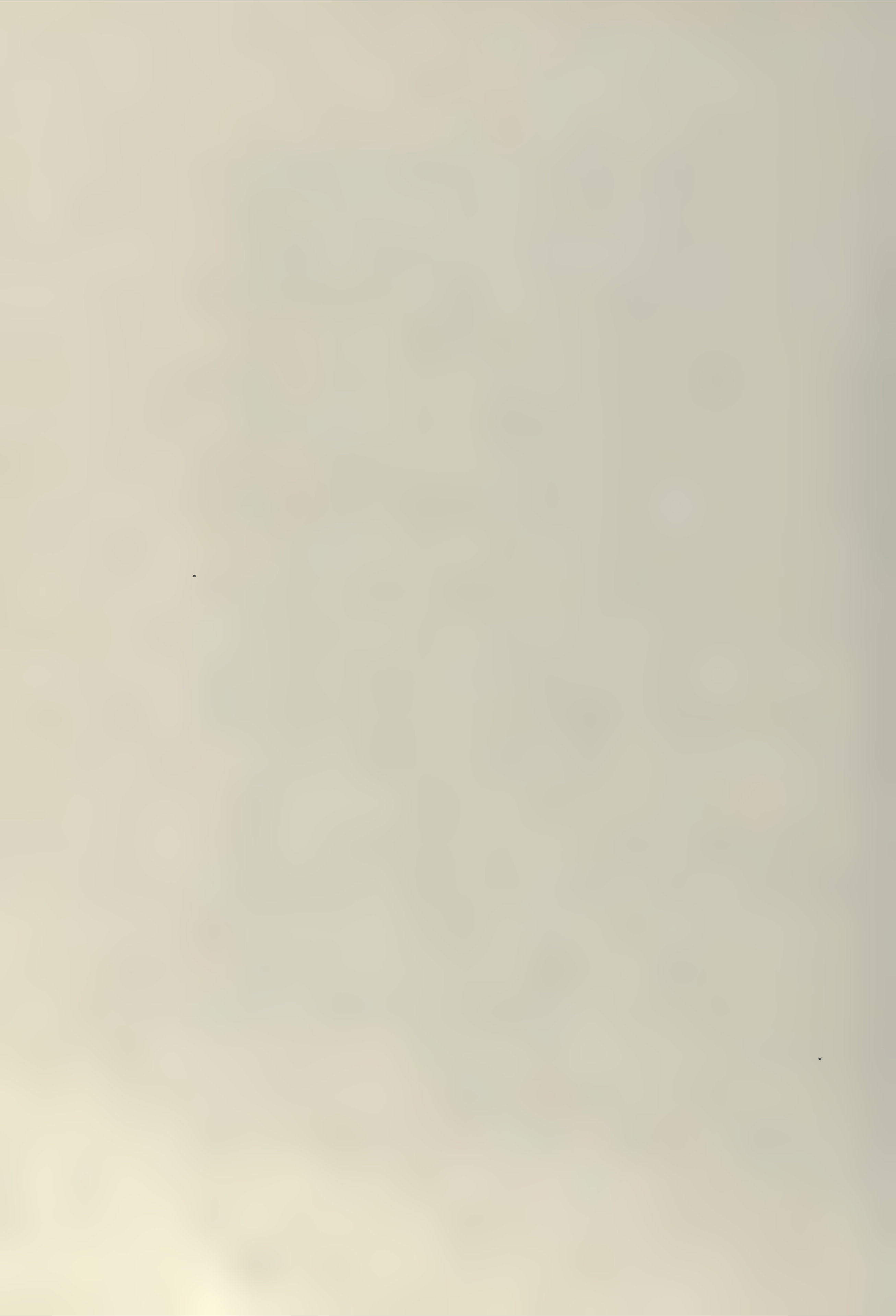
Daß Zurbaran nicht nur Mönchsmaler war und sich einseitig auf die Darstellung kraftvoller männlicher Erscheinungen beschränkte, zeigte uns schon die Verkündigung in Grenoble. Der Künstler hat aber noch in einer ganzen Reihe anderer Werke aufs deutlichste bewiesen, daß es ihm nicht nur gegeben war, die asketische Strenge frommer Mönche mit dem Pinsel festzuhalten, sondern auch den hohen Zauber weiblicher Anmut und Schönheit auf der Leinwand festzubannen. So ist die „hl. Agnes" bei dem Herzog von Bejar in Madrid (Abb. 38) von seltenem Liebreiz, eine überaus frische, schalkhafte Andalusierin. Andere heilige Frauen, die Zurbaran dargestellt hat, zeichnen sich neben ihrer

Anmut und Schönheit durch die Kostbarkeit und Eleganz ihrer Kostüme aus. So die Gestalten des Zyklus von weiblichen Heiligen im Hospital de la Sangre zu Sevilla (zwei davon, die hl. Justa und Rufina, jetzt in der Sacristia de los Calices in der Sevillaner Kathedrale), ferner die hl. Appolonia im Louvre, die hl. Lucia im Museum von Chartres, zwei weibliche Heilige im Museum von Straßburg, die hl. Ursula und Eufemia im Palazzo Bianco zu Genua, die hl. Dorothea in der Sammlung van Horne in Montreal (Kanada), die hl. Mathilde und Engrazia in der Sammlung Archer Hundington in New-York. Sehr hübsch sind verschiedene kleinere Bilder Zurbarans, die in genrehafter Weise, jedoch mit tiefem allegorischen Sinn Szenen aus der Kindheit Marias und des Erlösers wiedergeben. So die Darstellung der kleinen Maria, die vor der Arbeit am Nähkissen ihr Gebet verrichtet, in der Sammlung Beruete in Madrid ein Bild, das wohl aus den ersten Jahren der künstlerischen Tätigkeit Zurbarans stammt, und die vom Künstler wiederholt gemalte Szene, wie der Jesusknabe beim Flechten einer Dornenkrone sich verwundet und das Blut aus dem Finger ausdrückt (Sevilla, Museum und bei D. Cajetano Sanchez Pineda).

Merkwürdigerweise besitzen wir aus den vierziger Jahren kein einziges bezeichnetes Werk Zurbarans. Im Laufe der fünfziger Jahre machte sich der Einfluß Murillos auf Zurbaran immer stärker und verhängnisvoller geltend. Die Modellierung wird nicht nur weicher, sondern ist mitunter fast weichlich zu nennen. Selbstverständlich sucht Zurbaran nun auch im Kolorit auszugleichen und den Gesamtton so weit als möglich aufzuhellen. Besonders merkwürdig sind zwei Gemälde, die man kaum Zurbaran zuweisen würde, wären sie nicht voll signiert und datiert. Wir meinen die Madonna mit dem Jesusknaben und dem kleinen Johannes aus dem Jahr 1653 (London, Staffordhouse), ein Bild, bei dem man sich an Guercino ja sogar etwas an Sassoferrato erinnert fühlt, sowie die 1659 entstandene Madonna mit dem Jesuskind auf dem Schoß bei dem Marques de Unza del Valle in Madrid. Mit der Murilloschen Weichheit verbindet sich hier ein ganz eigenartiger Naturalismus. In den Raum mit dem gedämpften, schummerigen Nachmittagslicht schläft das Christkind mit geöffnetem Mund, von der Mutter sorgsam behütet. Von großer malerischer Vollendung ist das Apfelstilleben auf dem Tisch. Mit eine der erfreulichsten Leistungen des alternden Zurbaran ist der aus dem gleichen Jahr stammende, in lichter Landschaft knieende hl. Franziskus der Sammlung Beruete. Früher als dieses Bild sind die dunklen Mönchsgestalten der Londoner Nationalgallery, des Museums von Lyon und der Sammlung Wesendonk in Bonn entstanden, ungefähr gleichzeitig der schöne Franziskuskopf der Münchner Alten Pinakothek, sowie das Brustbild des hl. Franziskus vor dem Kruzifix in Madrider Privatbesitz. Hier sei auch die eigenartige „Himmelfahrt des hl. Franz" im Bowes-Museum zu Barnard Castle erwähnt. 1659 ist denn noch die etwas sentimental, aber doch eigenartig empfundene hl. Familie im Museum der schönen Künste in Budapest entstanden (Abb. 39), zwei Jahre später die Concepcion in der gleichen Galerie, ein ganz eigenartig duftig behandeltes Bild, die Landschaft und die Attribute sind überaus reizvoll behandelt, man glaubt wie durch einen leichten Nebelschleier auf eine Stadt herunterzublicken. Aus dem gleichen Jahr 1661 stammt schließlich noch das Gemälde in der Pfarrkirche zu Jadraque, Christus nach der Geißelung seine Kleider suchend. Diese späteste uns bekannte Arbeit Zurbarans steht von allen seinen Schöpfungen denen Murillos am nächsten. Vielleicht darf man das Müde im Ausdruck Christi als einen Reflex der Stimmung des



Abb. 37.
Zurbaran: Thronende Madonna mit Karthäusermönchen.
Posen, Kaiser-Friedrich-Museum.



Meisters, als ein Symbol seiner Alterskunst hinnehmen. Wahrscheinlich ein Werk Zurbarans aus jenen späten Jahren ist auch der „heilige Diego von Alcalá“ in der Sammlung Lazaro zu Madrid, der von vielen bezeichnenderweise Murillo zugeschrieben wird. Es ist unsers Erachtens eine der sympathischsten Schöpfungen aus der Spätzeit des Künstlers.

Von Handzeichnungen Zurbarans besitzt die Sammlung des British Museum



Abb. 38.
Zurbaran: Die hl. Agnes. Madrid, Herzog von Bejar.

einen Mönchskopf (Kohle?), wohl die Studie zu einem hl. Franziskus und einen Ölberg, eine Federzeichnung auf grünem Papier, braun laviert, ein Blatt von kräftiger Lichtwirkung.

MURILLO.

Den Höhepunkt wie das Einsetzen des Verfalls der Sevillaner Malerei bezeichnet in mehr als einer Hinsicht das Wirken Murillos, der noch vor wenig Jahrzehnten in weiteren Kreisen gleich dem Raffael Spaniens gefeiert wurde und heute in seinem Wirken vielleicht doch etwas zu geringschätzig beurteilt wird.

Bartolomé Esteban Murillo wurde am 1. Januar 1618 zu Sevilla getauft, verwaiste mit zehn Jahren, erhielt durch seinen Onkel, den Chirurgen Lazares eine sorgfältige Erziehung, und, da sich bei ihm bald die Neigung zur Malerei regte, zu Juan del Castillo in die Lehre geschickt. Nach desser Übersiedlung nach Cadiz macht sich Murillo selbständig. Seine Jugendwerke sind wenig bedeutend, es hätte sich wohl keiner getraut, Murillo aus Werken, wie der „Erscheinung Marias an Fray Lauterio“ (aus dem Dominikanerkolleg Regina Angelorum in das Fitz William-Museum zu Cambridge gelangt,) eine so glänzende Zukunft zu prophezeien. Entscheidend in seiner Entwicklung wurde seine Reise nach Madrid, die er 1642 auf Anraten des Pedro de Moya unternahm und die ihn zwei einhalb Jahre in der spanischen Hauptstadt festhielt. Als er dann durch das Studium

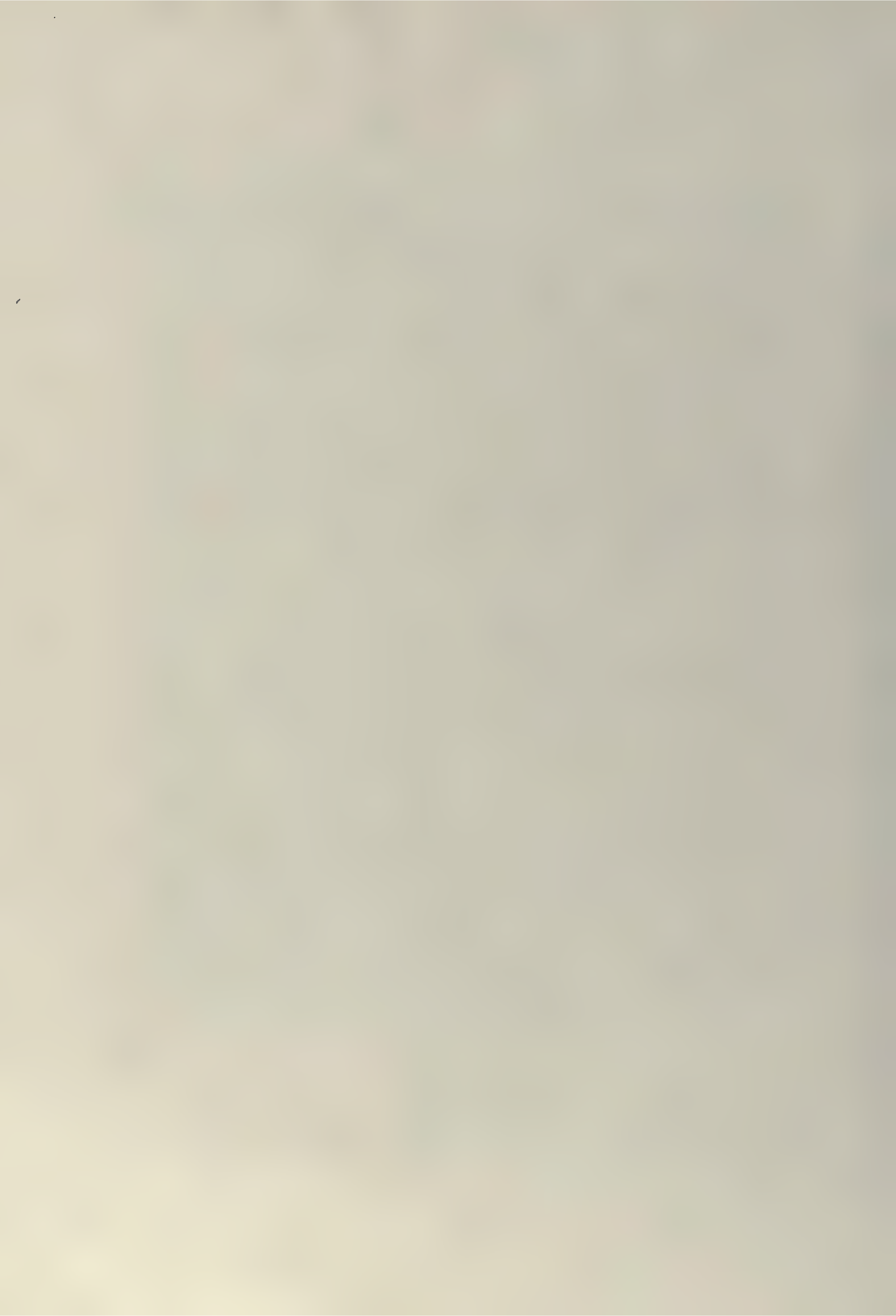


Abb. 39.
Zurbaran: Die hl. Familie.
Budapest, Museum der bildenden Künste.

der Werke der großen Italiener, des van Dyck und seiner Landsleute Ribera und Velazquez in den königlichen Sammlungen aufs reichste angeregt in seine Heimat zurückkehrte, war alles über den enormen Fortschrit, über die künstlerische Wandlung Murillos erstaunt. Allein die großen Erfolge, die der Künstler bald erntete, und die gewiß berechtigt waren, machten ihn etwas bequem, und es ist sehr die Frage, ob Murillo bei seiner reichen künstlerischen Veranlagung nicht doch noch mehr hätte leisten können. Unstreitig zeigt ja auch sein späteres Schaffen eine ganz klare Entwicklung, und gewiß ist er nicht stehen geblieben, allein er hat es sich doch etwas leicht gemacht und nur selten die künstlerischen Probleme, die er angriff, bei der Wurzel gefaßt. Diese Bequemlichkeit und Behaglichkeit ist aber schließlich gerade ein echt andalusischer Zug, und in vielen Dingen ist Murillo derjenige Künstler, in dem sich der andalusische Charakter am deutlichsten und am glänzendsten offenbart. Es haftet seiner Kunst jener etwas



Abb. 40.
Murillo: Die Concepcion Esquilache.
Petersburg, Eremitage.



feminine Zug an, den man bei so vielen Andalusiern auch heute noch findet, jener kindlich heitere fröhliche Sinn, für den das Leben ein langer Festtag ist, jene sorglose Unbekümmertheit, die Freude an allem glänzenden und strahlenden, farbig heiteren, die Grazie, die Anmut und die Ritterlichkeit des andalusischen Caballero. Diese Ritterlichkeit offenbart sich aber nicht nur in seiner Verherrlichung der Sevillanerin, in seinen anmutsvollen Frauengestalten, sondern vor allem in seinen Marienbildern, in jenen Kultbildern, die der Schutzpatronin Andalusiens, der Tierra de Maria Santísima, der Maria der unbefleckten Em-



Abb. 41.
Murillo: Armenspeisung des hl. Diego.

pfängnis gewidmet sind. So ist er der eigentliche Madonnenmaler Andalusiens geworden, zumal ihm, dem kindlich frohen, gleich Coreggio die große, seltene Kunst beschieden war, den Zauber der Kinderwelt darstellen zu können. Allein, und das ist das schlimme: wie bei Correggio die Malerei mehr als einmal glatt und geleckt wird, so wird auch in seiner Darstellung, gerade in diesen Madonnen- und Kinderbildern etwas fad und süßlich. Wohl hat er seinen andalusischen Landsleuten ihre geliebten und verehrten Heiligen auf die Erde gebracht, aber trotz all der vielgerühmten und auch wirklich zu rühmenden Duftigkeit und Luftigkeit seiner Schöpfungen hat er es nicht vermocht, seine Landsleute in die Himmelshöhen einer wahrhaft großen Kunst zu heben, wie es Ribera und

Zurbaran getan haben. Murillos Werke sind von süßem Wohllaut, gleichen zarten Melodien, aber es fehlt den meisten sowohl die eigentliche Frische wie ein großer Schwung. Man hat das Gefühl, daß Murillo zuweilen etwas zu sehr auf das Publikum Rücksicht genommen hat, man spürt zu viel die Atelierarbeit in fast allen seinen Schöpfungen. Doch sei es Murillo nicht vergessen, daß er zwei so ausgezeichnete in Komposition, Auffassung und Malerei schlechtweg vollendete Werke geschaffen hat wie den Traum des römischen Patriziers und die Gründung von Santa Maria Maggiore, die zu den besten Schöpfungen der spanischen Kunst gehören.

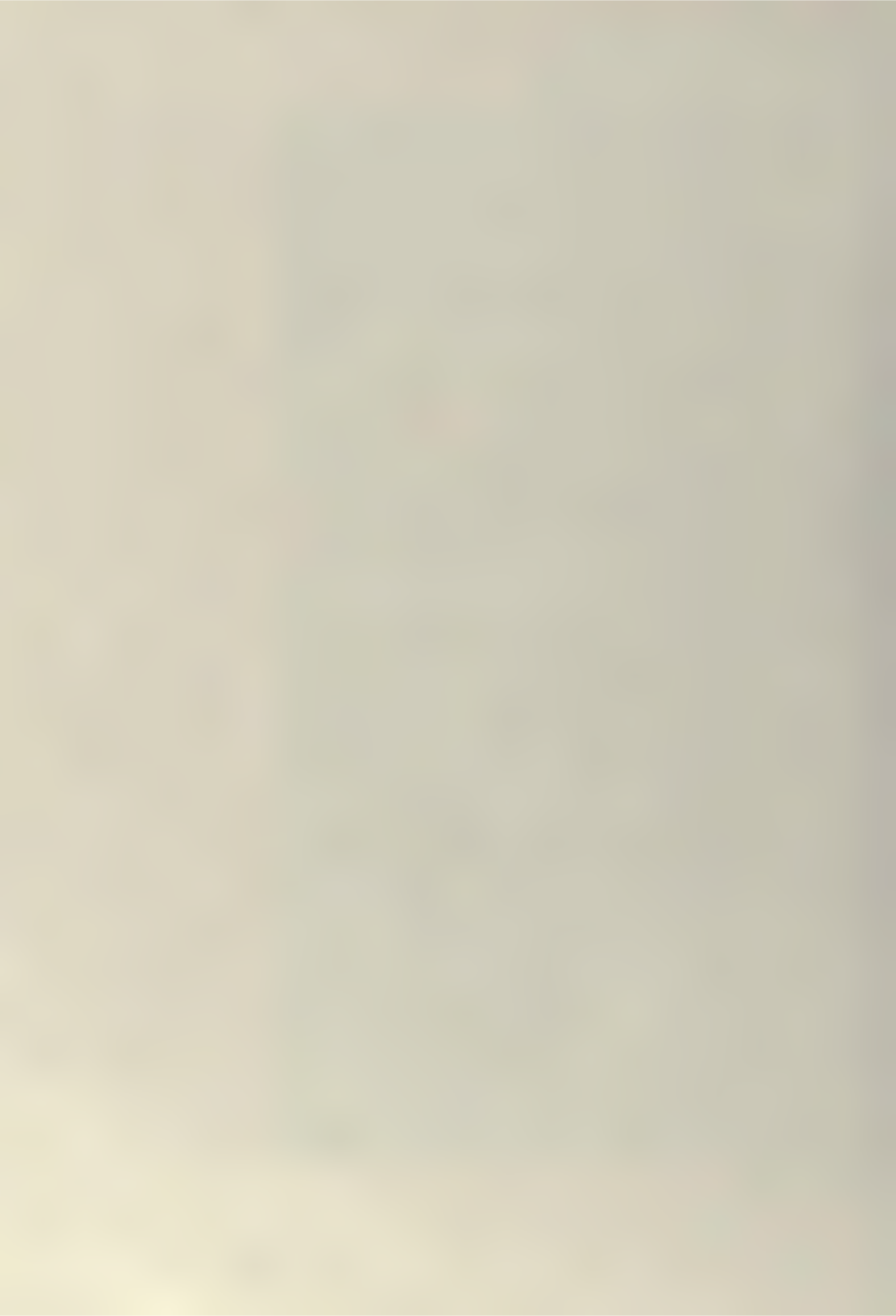
Murillo faßt die ganze bisherige Entwicklung der Sevillaner Schule in sich zusammen. Er geht von dem Tenebrosostil der Naturalisten aus und gelangt über das Studium der Werke Riberas zu einem immer freieren, lockeren, luftigeren Stil; Murillo, dessen Palette ursprünglich so dunkel und eintönig war wie die nur irgendeines andern Meisters am Anfang des Jahrhunderts, wurde mit der Zeit ganz leicht, strahlend und bunt. Es ist, cum grano salis, die gleiche Entwicklung, wie wir sie im Norden bei Nicolas Maes vorfinden. Abgesehen von dieser Entwicklung zur Buntheit erinnert Murillo an Maes durch das heimliche Rokoko, das in seinen späteren Werken schon zu spüren ist. So viel reizvolles die Technik wie die Palette des reifen Murillo auf den ersten Blick auch besitzt, so spürt man auch hier bei genauerem Zusehen den Kompromiß. Im allgemeinen genommen wirkt dieses vaporose, duftige auf die Dauer langweilig; ja die Malerei ist zuweilen geradezu schlecht, selbst die berühmter Bilder, wenn man sie mit Arbeiten des Velazquez vergleicht. Man schaue sich daraufhin nur einmal die Malerei der Augen bei Velazquez und Murillo an, und man wird erschrecken über die Leere oder über die Derbheit der von Murillo gewählten Mittel. Was die Palette anlangt, so sind gewiß eine ganze Reihe seiner Schöpfungen von wahrhaft blühender Schönheit, aber im ganzen wirkt sein Kolorit doch neben dem eines Ribera, Zurbaran und Valdes Leal entweder matt und verblasen oder zu bunt. Diese Buntheit, von der wir ja schon kurz sprachen, ist weit von dem Kolorismus eines Valdes Leal entfernt. Es ist kein Kolorismus, sondern ein Kolorieren. Ein Kolorieren, das mehr als einmal an verschiedenen Schöpfungen Raffaels (z. B. Die Sixtinische Madonna) gemahnt. Wie der Naturalismus Murillos „verschönert“ ist, so haftet auch seinem Kolorit etwas unwahres an.

Die acht Gemälde, die Murillo 1645—1646 nach seiner Rückkehr von Madrid für das Franziskuskloster malte, gehören zu seinen interessantesten Arbeiten: Die Speisung der Armen durch den hl. Diego von Alcalá in der Madrider Akademie (Abb. 41) ausgezeichnet durch die schlichte Wiedergabe des armen Volkes, die Franziskus-Vision ebenda, die vielleicht am meisten das noch unfertige im Künstler erkennen läßt; dann das Hauptstück, die sogenannte „Engelsküche“ im Louvre, in der Murillo seine Kunst als Meister der Erzählung offenbart, sein Geschick in der Stillebenmalerei und sein Talent für das Porträt zeigt und seinen engen Anschluß an Ruelas verrät, dessen Schöpfungen Murillo auf das ausgiebigste studiert hat. Die Werke der nächsten Jahre sind noch immer etwas von fremden Vorbildern beeinflußt vor allem von Ribera, was besonders die hl. Familie mit dem Vogel im Prado deutlich erkennen läßt.

1655 vollendete er die Gemälde mit den Heiligen Isidor und Leander, die er im Auftrag eines Domherrn für die Hauptsakristei der Sevillaner Kathedrale gemalt hat. Sie gehören zu seinen vornehmsten und monumentalsten Schöp-



Abb. 42.
Murillo: Der römische Edelmann vor dem Papst.
Madrid, Prado.



fungen. Im gleichen Jahr malte er, ebenfalls für die Kathedrale, die „Marien-geburt“, die heute den Louvre schmückt, seine berechnendste Komposition, brillant in der Farbe und vollendet im Helldunkel. 1656 schuf er dann das Kolossalgemälde der „Antonius-Vision“ für die Kapelle des Heiligen in der Kathedrale im Auftrag des Domkapitels, das in Einzelheiten gewiß Schönheiten verrät, aber als ganzes doch nicht eigentlich gelungen ist, denn es zeigt sich hier deutlich, daß Murillo wirklich monumentalen Aufgaben nicht ganz gewachsen war. Zwölf Jahre später malte er für die Attika dieses Altarwerkes eine „Taufe Christi“ und restaurierte damals auch die allegorischen Gemälde des Cespedes



Abb. 43.
Murillo: Martyrium des hl. Andreas.
Madrid, Prado.

im Kapitelsaal. Für diesen Raum schuf er 1667 bis 1668 eine „Concepcion“ und die acht Medaillonbilder mit verschiedenen Heiligen.

Die Werke, die Murillo ungefähr seit Mitte der fünfziger Jahre schuf, zeigen bereits den ihm charakteristischen Stil. Sie besitzen alle schon die Weichheit seiner Modellierung, viele sind in einem hellen, kühlen Ton gehalten. Den Höhepunkt der mittleren Periode bezeichnen neben den genannten, für die Kathedrale geschaffenen Werke die Gemälde, die Murillo um das Jahr 1656 angeblich im Auftrag des Kanonikus Don Justino de Neve für die Kirche Santa Maria la Blanca ausgeführt hat, jene beiden schon mehrfach genannten Lünetten-

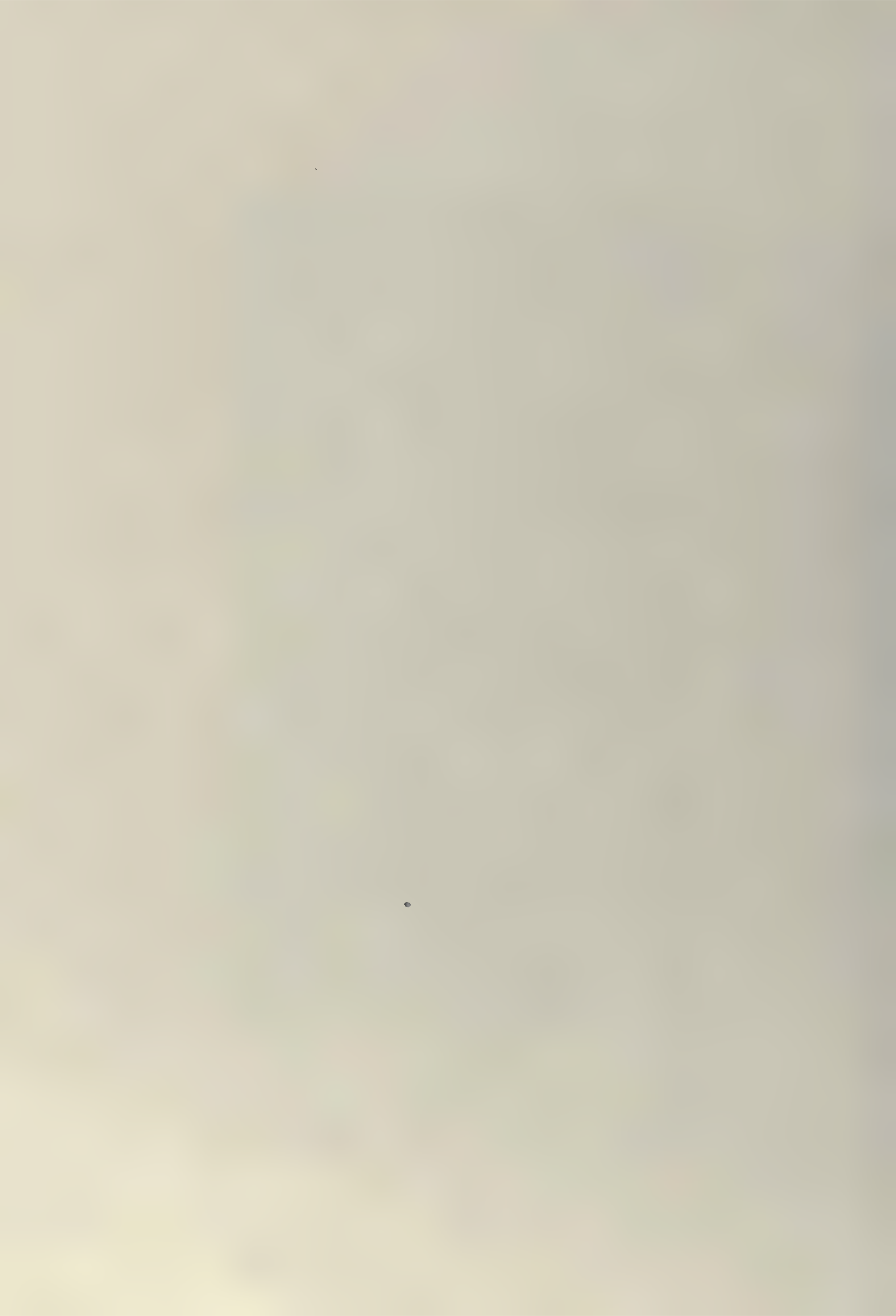
bilder auf die Gründung von Santa Maria Maggiore bezüglich, heute im Prado, ferner die „Concepcion“ mit anbetenden Verehrern im Louvre. Dagegen vermögen wir nicht die zahlreichen Gemälde, die Murillo zwischen 1671 und 1674 für die Kirche des Hospitals der Caridad-Bruderschaft ausgeführt hat, so hoch zu stellen, wie es vielfach geschieht. Die berühmten Darstellungen des „Moses am Felsenquell“ („la Sed“) und die „Speisung der Fünftausend“, sind doch etwas zu süßlich geraten, der anekdotenhafte Zug, ein hier ganz falsches Streben nach Niedlichkeit macht sich unangenehm bemerkbar. Gerade hier vermißt man den wahren Schwung, die Dringlichkeit und Größe. Höher möchten wir die Darstellung der krankenheilenden Elisabeth, jetzt im Prado, einschätzen, auch der „S. Juan de Dios“ (noch in der Caridad) die „drei Engel bei Abraham“ und die „Heimkehr des verlorenen Sohnes“ (im Staffordhouse zu London) besitzen mindestens die gleichen Qualitäten wie jene beiden viel berühmteren Gefährten. Seine Kunst der Kinderdarstellung zeigte Murillo hier bei dem kleinen Jesuskind und dem Johannesknaben. Kurze Zeit später schuf Murillo 18 große Gemälde für das Kapuzinerkloster, die mit wenigen Ausnahmen in das Sevillaner Museum gelangten, wie die hl. Justa und Rufina, charakteristisch für Murillos Schönheitsideal, die „Almosenspende des hl. Thomas von Villanueva“, ein Lieblingsthema des Künstlers, das er häufig in verschiedenen Varianten gemalt hat (Sevilla, Museum. London, Samml. Lord Northbrook, Abb. 44 und Wallace Colleccion), hervorragend durch die Behandlung des Helldunkels. Von den anderen Stücken wird weiter unten die Rede sein. 1678 war Murillo für das Augustinerkloster tätig, wo er den Titelheiligen malte, einmal sich beim Schreiben umblickend (Prado) und vor der Gottesmutter knieend (Museum Sevilla), sowie die Heilung des Lahmen durch den hl. Thomas von Villanueva (Alte Pinakothek München). Ebenso führte Murillo in diesem Jahr verschiedene Gemälde für die Kirche des Hospitals der Priesterbruderschaft aus, darunter die jetzt im Budapester Museum befindliche „Madonna mit den Pilgern und Justino de Neve“. Die Werke aus den siebziger und achtziger Jahren zeigen jenen ganz duftigen Stil, den berühmten „Estilo Vaporoso“ Murillos mit all seinen Vorzügen und Schwächen, von denen schon weiter oben die Rede war.

Die wenigen zeitlich sicher festzulegenden Werke Murillos beweisen, wie schwierig es ist die große Zahl seiner übrigen Schöpfungen chronologisch einzureihen, zumal diese Arbeiten in der Qualität überaus ungleich sind.

Das Studium der Werke des Ruelas verrät die frühe „Verleihung des Rosenkranzes an den hl. Dominikus“, heute im Treppenhaus des erzbischöflichen Palais zu Sevilla und die gleichzeitig entstandene Darstellung der Geschichte des Fray Eleuterio im Fitzwillian Museum zu Cambridge sowie die gleichfalls noch vor der Madrider Reise entstandene Heilige Familie, früher in der Sammlung Weber zu Hamburg, ferner die 1645—1646 für den kleinen Kreuzgang von S. Francisco gemalten Stücke, vor allem die „Vision des hl. Franz“ in der Madrider Academia, die „Engelsküche“ im Louvre und der Tod der hl. Clara in Dresden; auch die Darstellungen des Christkindes als segnenden Heiland wie die in der Caridad (mit dem kleinen Johannes als Gegenstück) weisen noch Anklänge an ähnliche Schöpfungen des Ruelas auf. Den Einfluß von Zurbarans Mönchsdarstellungen spürt man in dem „Rosenwunder des hl. Diego de Alcalá“ bei Ch. Curtis in New York, dem „hl. Gil vor dem Papst“ früher in der Sammlung Miles in England und der „Extase des hl. Diego de Alcalá“ im Museum von Toulouse, die noch zu dem frühen Zyklus für das Franziskanerkloster gehören, ferner in



Abb. 44.
Murillo: Almosenspende des hl. Thomas von Villanueva.
London, Sammlung Northbrook.



dem „hl. Franz“ im Palazzo Bianco zu Genua. In Madrid wirkten vor allem Rubens, van Dyck und Ribera auf den jungen Sevillaner. Riberas Einfluß spürt man, wie schon kurz erwähnt, namentlich in der bekannten „Sagrada Familia del pajarito“ im Prado sowie in verschiedenen „Hirtenanbetungen“. Die verschiedenen Hirtenanbetungen Murillos geben uns ein sehr hübsches Bild von der ganzen Entwicklung des Künstlers. Noch stark im Bann Riberas die im Prado, etwas freier die des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums, noch mehr die



Abb. 45.
Murillo: Der verlorene Sohn.
London, Sammlung Otto Beit.

im Vatikan und in der Eremitage; schließlich bringt das gegen 1676 entstandene, in ein prachtvolles Helldunkel getauchte Bild aus der Kapuzinerkirche im Sevillaner Museum die vollkommenste Lösung.

Mit der größeren malerischen Freiheit Hand in Hand geht aber ein immer stärkeres Verblassen des ursprünglich so kräftigen, gesunden Naturalismus. Dies wird vielleicht noch mehr klar bei den verschiedenen Darstellungen der „Flucht nach Ägypten“, dem frühen Bild im Palazzo Bianco zu Genua, dem in den sechziger Jahren entstandenen des Budapester Museums und dem als Malerei

ausgezeichneten, wohl nicht vor 1674 entstandenen Stück der Petersburger Eremitage.

Von Rubens Einfluß zeugt vor allem der „Apostel Santiago“ im Prado. Auch die „Bekehrung Pauli“ im Prado ist ohne Kenntnis des Stiches nach Rubens Schöpfung nicht denkbar. Am nachhaltigsten aber hat doch van Dyck auf unseren Künstler gewirkt. Dies beweisen sowohl seine verschiedenen Darstellungen des „Gekreuzigten“ (Prado. Wien, Czernin. Petersburg) wie die „Beweinung Christi“ aus ziemlich später Zeit im Sevillaner Museum, der wirklich ausgezeichnete gut gemalte und monumental wirkende „hl. Franziscus“ früher in der Sammlung Ashburton (Abb. 47). Die „Taufe Christi“ in der Sevillaner Kathedrale mit dem etwas preziös wirkenden Johannes (daß Murillo das Wesen des Täufers voll verstand, bewies er wenige Jahre nach Entstehung dieser Bilder in der Einzelfigur aus dem Kapuzinerkloster, jetzt im Sevillaner Museum) und die höchst poesiedurchwebte Ruhe auf der Flucht in der Eremitage. Vor allem aber sind seine Porträts, von denen später noch die Rede sein wird, ohne das Studium van Dycks undenkbar. Die Neigung zu van Dyck kann uns bei der sentimentalen, durchaus lyrisch veranlagten Natur Murillos nicht wundern. Dramatische Szenen lagen ihm nicht. Der „Tod des Pedro Arbues“ in der Petersburger Eremitage gehört zu seinen schwächsten Leistungen. Bei der „Andreasmarter“ im Prado (Abb. 43) macht sich der Mangel an dramatischer Stimmung weniger unangenehm fühlbar, da dieses Bild malerisch genommen in den allervollendetsten Leistungen des Meisters gehört. Für Murillos Art ist nichts charakteristischer als seine Darstellung des hl. Franziscus, der den Kruziz fixus umfängt. Wer diese sehr innig gefühlte Szene (Sevilla, Museum) mit der hochdramatischen Darstellung Ribaltas in Valencia vergleicht, erkennt nicht nur sofort, worin Murillos Vorzüge und Schwächen liegen, erfaßt nicht nur Murillos Stil, sondern wird sich auch an diesem einen Beispiel klar über die fundamentale Verschiedenheit der Sevillaner und Valencianer Kunst überhaupt.

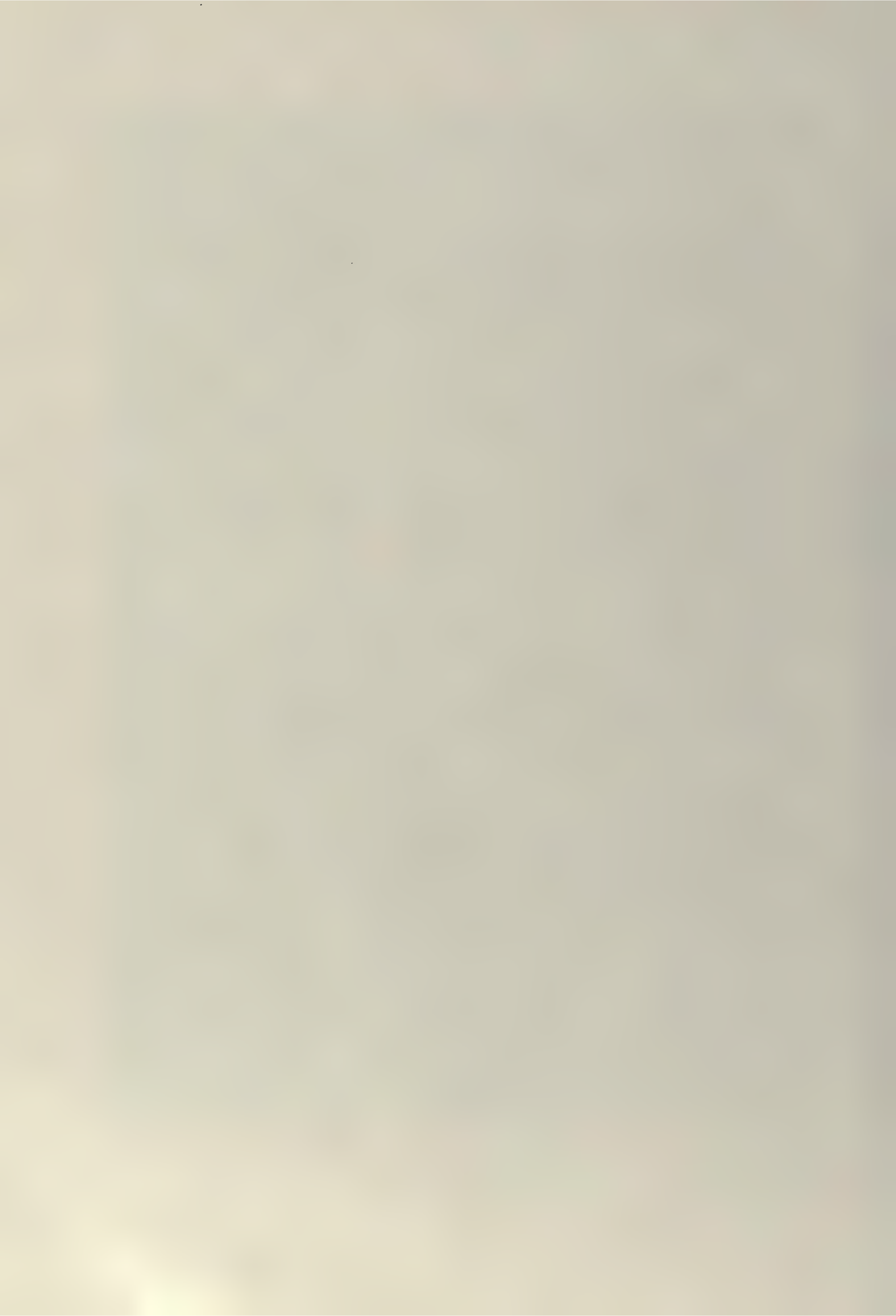
Es versteht sich eigentlich von selbst, daß Murillo neben dem Studium Riberas und der großer Vlamen sich als Sevillaner Maler in Madrid die Venezianer genau angesehen hat. Wie auf Ruelas und Velazquez hat auch auf ihn Tintoretto starken Eindruck gemacht, und Tintorettos malerische Kompositionsweise finden wir so in Murillos besten Gemälden wie der Andreasmarter und den beiden auf die Gründung von Sa. Maria Maggiore in Rom bezüglichen Darstellungen.

Wie wir schon kurz andeuteten, weisen einige Schöpfungen Murillos ein wirklich vollendetes Helldunkel auf, das zuweilen an Rembrandt gemahnt. Neben der „Mariengeburt“ im Louvre nennen wir hier die verhältnismäßig frühe „Auferstehung Christi“ in der Madrider Academia de S. Fernando, die „Befreiung Petri“ in der Petersburger Eremitage, der „hl. Juan de Dios“ in der Caridad zu Sevilla und die prachtvolle „Geburt Christi mit der Anbetung der Engel und der Verkündigung an die Hirten“ in amerikanischem Privatbesitz. Es beschäftigte Murillo mehrfach dasselbe Lichtproblem, dem schon Campaña und Zurbaran nachgegangen waren: einen in dämmergehüllten Raum gegen einen lichtüberfluteten Hintergrund zu setzen. Am vollendetsten hat er dies wohl in seinem berühmten großen Antoniusbild der Taufkapelle der Sevillaner Kathedrale gelöst. Das einzige, was man diesem Werk vielleicht vorwerfen kann, ist, daß ihm doch die wirkliche Monumentalität fehlt, die angesichts der riesigen Bildgröße von selbst gefordert schien.

Allein Murillo hat überhaupt nur in seltenen Fällen wahre Monumentalität zu



Abb. 46.
Murillo: Die Heilige Familie vom Haus Pedroso.
London, National Gallery.



erzielen gewußt. Am eindrucksvollsten vielleicht bei den auch als reine Malerei vorzüglichen, schon kurz erwähnten sitzenden Heiligen Leander und Isidor in der Hauptsakristei der Sevillaner Kathedrale. Weniger gelungen sind die beiden „Kirchenväter" im Sevillaner Museum und sehr leer wirkt die große „Purísima",



Abb. 47.
Murillo: Der hl. Franciscus.
(Früher Sammlung Ashburton.)

aus S. Francisco im Sevillaner Museum gelangt. Die beiden Darstellungen des „hl. Ferdinand" in der Sevillaner Kathedrale und im Prado vollends lassen jede Größe vermissen. Besser ist das jetzt in der Sammlung Elkins zu New York befindliche Gemälde wohl das Hauptbild dieser Gattung.

Diese geringe Monumentalität spielt eine wichtige Rolle bei Murillos Mystik.

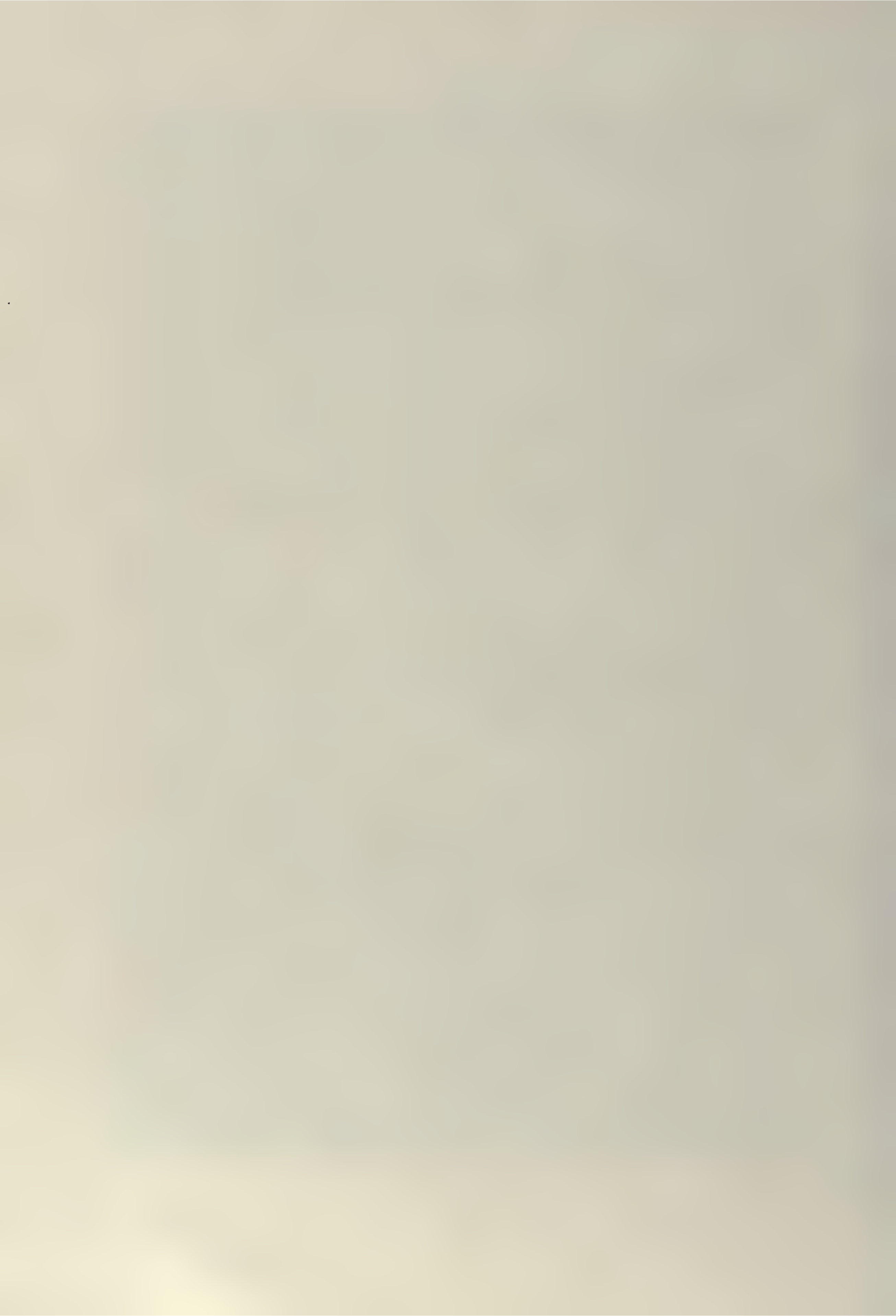
Murillo gilt als religiöser Maler par excellence. Aber man kann nicht sagen, daß seine religiösen Schöpfungen einen erheben. Wir sprachen schon eingangs davon. Wie so vieles im andalusischen Katholizismus an griechisch antike Dinge erinnert, so kann man auch bei Murillo sagen, daß er nicht unähnlich griechischen Künstlern das Göttliche in meisterlicher, zarter Weise zu vermenschlichen verstanden hat. Daraus ist auch der stark genremäßige Zug einer großen Reihe seiner religiösen Darstellungen zu erklären. Dieses Feld beherrschte er mit souveräner Meisterschaft. Als besonders gelungene Stücke nennen wir „Elieser und Rebekka am Brunnen" (Prado), „Der Unterricht der jungen Maria" im Prado, die verschiedenen Einzeldarstellungen des schlafenden Christkinds (London, Herzog von Westminster, die „Kinder mit der Muschel" (der kleine Jesus mit dem Johannesknaben) im Prado, der eine Dornenkrone flechtende Jesusknabe im Museum der Universität zu Glasgow, der mit dem Lamm spielende kleine Johannes (Dublin), die hl. Anna Selbdritt beim Fürsten zu Salm Salm, „Die Madonna das Christkind wickelnd, wozu Engel musizieren" (Original anscheinend verschollen. Repliken: Budapest, Museum und London, Wallace Colleccion) der „Schutzengel" in der Sevillaner Kathedrale, die verschiedenen Darstellungen des hl. Joseph mit dem Christkind, das bald schläft, bald mit dem Bart des Nährvaters spielt, bald den Blütenzweig hält (Paris, Kleinberger. Petersburg, Eremitage. Sevilla, Museum. Paris, Trotti. London, Lyne Stephens), Jesus nach der Geiselung seine Kleider suchend (Richmond, Sammlung Cook). Das eigentlich Visionäre wird man fast stets vermissen; so bei der Erscheinung der Madonna an den hl. Bruno im Prado, dem hl. Antonius mit dem Jesusknäblein im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, die verwandten Darstellungen im Museum zu Sevilla, der dortige hl. Franz mit dem Christkind, die großen Portiunkula im Kölner Walraff-Richartz-Museum. Der hl. Felix de Cantalicio entschließt sich schwer den ihm erschienenen Jesusknaben der Madonna zurückzugeben (Sevilla, Museum), ein andermal grault das Jesuskind diesem alten Heiligen vergnügt den Bart (ebenda), oder es spielt mit dem Pfeil, den es aus dem dargebotenen Herzen des hl. Augustin gezogen hat (ebenda).

Vor allem aber ist hier der Ort, von den „heiligen Familien", den Madonnen- und Concepcions-Darstellungen Murillos zu reden. Fast auf sie alle trifft das zu, was wir von den anderen religiösen Bildern Murillos gesagt haben. Wie gerade Murillo zur Darstellung der „Purísima" berufen war, haben wir schon eingangs erörtert. Die lieblich-kindlichen sind die besten. Weniger die pompöse Concepcion Soult im Louvre und die mit gekreuzten Händen im Prado als die aus Sa. Maria la Blanca mit anbetenden Verehrern im Louvre, beiden der Petersburger Eremitage, die Halbfigur im Prado, die große aus Aranjuez stammende mit den gefalteten Händen ebenda, die der Sammlung Northbrook in London („Die Concepcion mit dem Spiegel"), die silbrige große des Sevillaner Museums aus dem Kapuzinerkloster und die in satteren Farben gehaltene im Kapitelsaal der Sevillaner Kathedrale. Mehr noch als die Concepcionen haben verschiedene seiner Madonnendarstellungen Murillo von den verschiedensten Seiten das höchste Lob eingebracht. An einem so vollendeten Kunstwerk wie es die sogenannte „Zigeunermadonna" der Corsinigalerie in Rom als Malerei wie durch dem hohen Adel des Ausdrucks bei allem Naturalismus ist, herumzumäkeln, vermag nur ein krasser Snobismus.

Zu den frühesten Leistungen auf diesem Gebiet gehört die stark gedunkelte Mercenariermadonna im Sevillaner Museum, wovon das Suermondtmuseum in Aachen



Abb. 48.
Murillo: Die Zigeunermadonna. Rom, Galeria Corsini.



eine klarere Replik besitzt. Einen erheblichen Fortschritt bedeutet dann die Madonna des Prado. Wir reihen daran einige Rosenkranzmadonnen an: die liebenswürdige des Louvre, dann die im Palazzo Pitti mit dem etwas zu sehr kokettierend wirkenden Christkind (eine Variante in der Sammlung Sir William Eden, Windlestone Hall), die sich dagegen sehr vorteilhaft ausnehmende im Prado mit dem natürlich stolzen Christusknaben, schließlich die rein malerisch betrachtet am höchsten stehende in Wolken thronende in der Gallerie zu Dulwich, wogegen die gleichfalls auf Wolken thronende früher entstandene Madonna mit dem segnenden kleinen Jesus sowie die auf Wolken stehende bei Lady Wantage etwas trocken wirkt.

Zu den „natürlichsten“ gehört die Madonna mit dem sitzenden Christuskind im Prado, die kleine höchst reizvolle bei Lady Wantage in London, „Madonna Kinnaird“ auf der Steinbank der Sammlung Nemes in Budapest, und das vielleicht noch vollendetere Halbfigurenbild der Sammlung Stillmann in Paris, das der Spätzeit des Künstlers angehört. Den Höhepunkt bildet einerseits die „Madonna Leganés“, die jugendliche aufblickende Mutter mit dem nach der Brust greifenden Kind der Dresdener Galerie, (Maria hier mehr als je der reine unverfälschte Typ eines andalusischen Landmädchens) und die stolze, reifere „Zigeunermadonna“ der Corsinigallerie in Rom (Abb. 48).

Am beliebtesten jedoch war keine so wie die heute leider sehr schlecht erhaltene sogenannte Madonna de la Servilleta im Sevillaner Museum, nach 1670 für die Kapuzinerklosterkirche gemalt. Mehr als ein Dutzend Repliken, kaum eine eigenhändig, sind auf uns gekommen. Sie steht an künstlerischem Wert nicht allzuhoch, so leicht und frisch die Malerei einst auch gewesen sein mag. Aber im Ausdruck und auch technisch hat es sich der Künstler hier doch etwas leicht gemacht.

Von Murillos Darstellungen der „heiligen Familie“ ist neben den bereits erwähnten Jugendwerken das schöne früher in der Sammlung Kann in Paris befindliche Halbfigurenbild aus der mittleren Zeit zu nennen das Tondo in Heytesbury House sowie das große Stück aus der Spätzeit, die „Pedrosofamilie“ der Nationalgallery in London (Abb. 46). Die interessanten, höchst genremäßig gestalteten „Zimmermannsfamilien“ wie die bei Lord Northbrook, im Budapester Museum und in Chatsworth durchgängig aus der späteren Zeit des Meisters sind leider nicht zum besten erhalten. 1670 entstanden ist die große heilige Familie (Maria, Elisabeth, Christus, Johannes und Gottvater) im Louvre erhalten, deren etwas unangenehm süßliche Buntfarbigkeit vom Künstler wohl beabsichtigt ist, zur Stärkung der heiteren Stimmung des Ganzen. Eine ähnliche festliche Buntfarbigkeit weist die Marienvermählung in der Wallacecolleccion auf, ferner die späte große „Verkündigung“ im Prado, wovon die Eremitage eine treffliche Originalreplik besitzt (im Gegensatz zu der allseitig verkürzten Madrider vollständig erhalten). Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, daß die kleine „Verkündigung“ im Prado wohl die früheste ist, es folgt das Bild in Amsterdam, die späteste ist anscheinend die des Sevillaner Museums aus dem Kapuzinerkloster. Mit am glücklichsten wirkt Murillos Kolorismus bei der „Heilung des Lahmen durch den hl. Thomas von Villanueva“ in der Münchner Pinakothek. Das Schwarz in der Kleidung des Heiligen und seiner Begleiter nur durch das Grün des Rocks des Lahmen gehoben verstärkt den Ernst und die Feierlichkeit der Situation, den Augenblick vor dem Wunder. Der Hintergrund aber, wo der Geheilte den Schauplatz des Wunders verläßt, weist ganz richtig der frohen Stimmung gemäß ein Fülle frischer heller Farben auf.

Bei diesem Stück wie bei einer ganzen Reihe der bereits erwähnten religiösen mehr oder weniger genremäßig behandelten Bilder bewundert man das große Erzählertalent des Meisters. Diese Begabung offenbart er vielleicht am stärksten in den zwei Zyklen, die die Geschichte Jakobs und die vom verlorenen Sohn

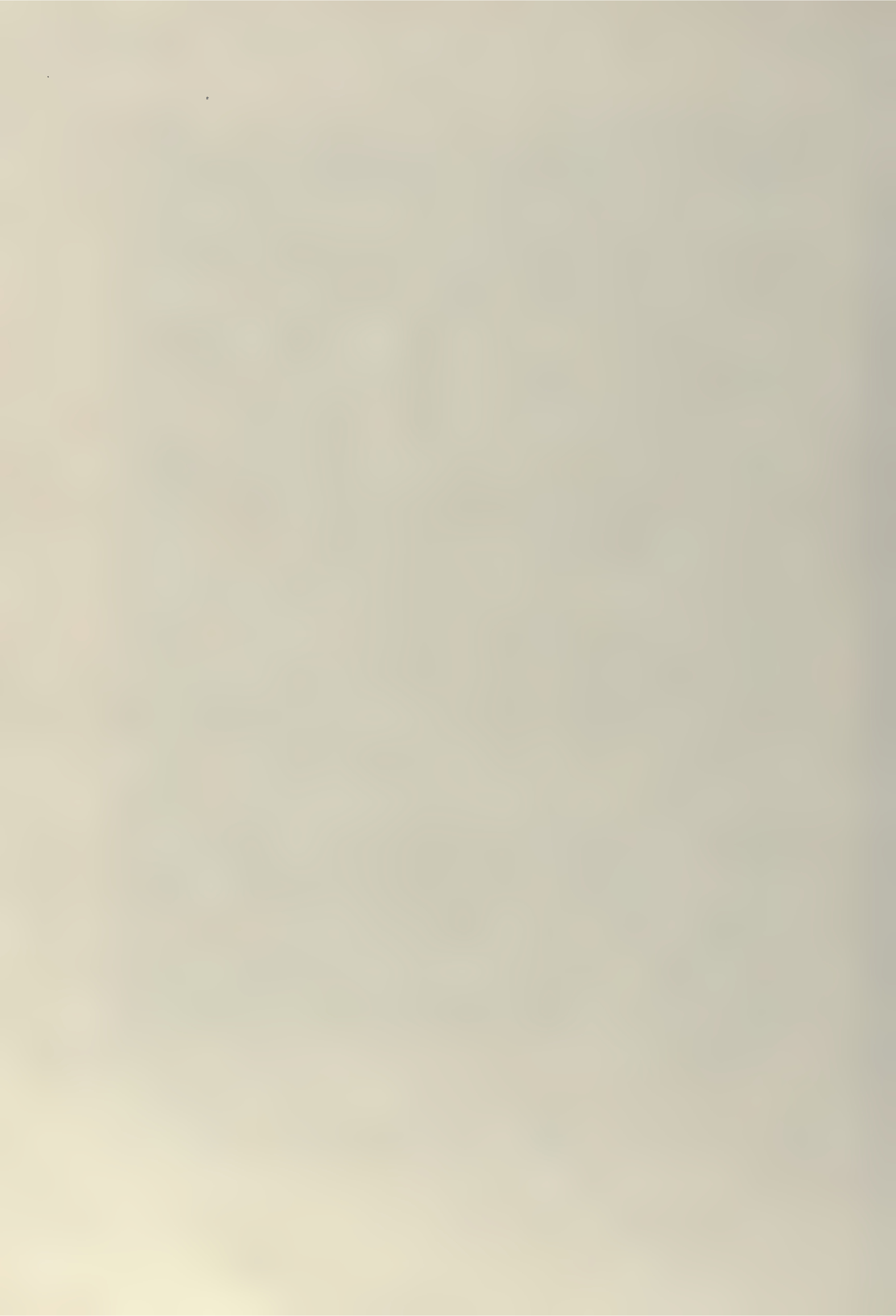


Abb. 49.
Murillo: D. Andrés de Andrady.
London, Sammlung Northbrook.

behandeln. Verhältnismäßig früh, vielleicht aus dem Anfang der fünfziger Jahre, ist der Jacobszyklus, für den Marques de Villamanrique gemalt. Interessant sowohl durch ihren dekorativen Charakter wie durch die Behandlung der Landschaft (Isaaksegen und Traum von der Himmelsleiter, Eremitage. Laban sucht die gestohlenen Hausgötter, London Herzog von Westminster. Verkauf Josephs,



Abb. 50.
Murillo: Die Würfelspieler.
München, K. Alte Pinakothek.



London Wallace Colleccion). Aus der reifsten Zeit des Künstlers stammt der kleinformatige Zyklus mit der Geschichte vom verlorenen Sohn (London, Sammlung Beit), der in jeder Hinsicht zu den hervorragendsten Schöpfungen Murillos gehört (Abb. 45). Ob die vier Bildchen im Prado Skizzen dazu sind, möchten wir dahin gestellt sein lassen. Es sind wohl eher nicht ganz erstklassige Repliken, wie sie uns auch in anderen Sammlungen begegnen.

Diese Gemälde leiten über zu den reinen Genrestücken Murillos, denen der Meister nicht weniger seinen Weltruhm verdankt als seinen Concepcionen und Madonnen. Gerade diese Lieblinge des großen Publikums zeigen uns aber die weiter oben als an Murillos Kunst (vor allem der seiner reifen Zeit) zu tadelnden Eigentümlichkeiten, besser gesagt Schwächen: den Pseudonaturalismus und das verblasene, allzu gedämpfte Kolorit. Vieles wirkt zu sehr zurechtgestellt, zu sehr beabsichtigt nur wie die, die Haltung und Bewegung verloren von Frische und Natürlichkeit hat, so auch das Kolorit. Am höchsten stehen einige der frühesten derartigen Stücke, vor allem der sich lausende Junge im Louvre und die Trauben- und Melonenesser der Münchner Pinakothek. In diesen Stücken findet man malerische Feinheiten, die an die besten Leistungen der holländischen Kunst erinnern. Recht frisch sind auch noch die beiden Bilder der Eremitage, der Junge mit dem Hund und die Obstverkäuferin. Mit dieser vergleiche aber man einmal die spätere Blumenverkäuferin in Dulwich und man wird wohl bald die Richtigkeit unserer obiger Behauptungen bestätigt finden. Aus der mittleren Zeit stammt die „Alte bei der Mahlzeit" in London, Apsleyhouse und der Junge der Nationalgallery. Von den übrigen Straßenjungenszenen ist die mit dem Mohrenknaben in Dulwich vielleicht die reizvollste, das andere dortige Stück steht weniger auf der Höhe. Besonders beliebt sind die ziemlich späten Stücke der Münchner Alten Pinakothek: die „Pastetenesser", „Würfelspieler" (Abb. 50), die „Geldzählerin" und die „Alte bei der Kopftoilette eines Jungen".

Einen Platz für sich nehmen die lustigen, lockenden Schönen, bekannt unter dem Namen „Gallegas am Fenster" in der Sammlung Widener zu Philadelphia ein.

Es bleibt uns nun nur noch eine Gruppe von Werken zu besprechen übrig, die vielleicht das künstlerisch beste von Murillos Schaffen enthält und die der Anerkennung auch der schärfsten Gegner des Meisters sicher sein darf. Dies sind seine Bildnisse. Natürlich ist auch hier nicht alles ganz gleich geraten, aber man findet da Stücke, die lange Zeit auf den Namen des Velazquez gegangen sind und keineswegs unwürdig wären, diesen großen Namen zu tragen. Wir nennen neben dem des Santiagoritters Enriquez der Sammlung Beruete in Madrid, dem männlichen Kopf in Budapest und der 1674 gemalten Madre Dorotea de Villalda in der Sevillaner Kathedrale vor allem das meisterliche Bildnis eines Edelmanns bei Sir William von Horne in Montreal (Abb. 51), das Porträt Amazurinos bei Captain Holford in London, das lebensgroße unter dem Namen „Der Jude" bekannte Stück der Sammlung Veri (Marquesa de la Cenia) in Palma de Mallorca, das nicht minder kraftvolle große des Andrés de Andrady bei Lord Northbrook (Abb. 49), das höchst ausdrucksvolle des „Mannes mit dem Schlapphut" bei Trotti in Paris, das lebensvolle mit großer Liebe gemalte Bildnis von Murillos langjährigem Freund und Gönner, dem Canonicus D. Justino de Neve in Bowood House und das fesselnde, gleichfalls lebensgroße Porträt seines Sohnes, des dem Priesterstand angehörenden D. Gaspar Murillo aus seiner Spätzeit, 1680 entstanden; schließlich sein spätes, auf Bitten

seines Kindes gemaltes Selbstporträt, das vielfach kopiert worden ist, bei Lord Spencer in Althorp Park. Von weiblichen Bildnissen ist mir nur eines bekannt. Es ist dies das ganz herrliche Stück der Sammlung Johnson in Philadelphia,



Abb. 50.
Murillo: Porträt eines Edelmanns.
Sammlung Sir William van Horne, Montreal.

vielleicht Doña Juana Eminente darstellend, das uns auf das lebhafteste bedauern läßt, nicht noch mehr derartige Porträts von Murillos Hand zu besitzen.

Murillos Zeichnungen meist mit Kohle, Rötel oder mit der Feder ausgeführt beweisen, daß die Zeichnung nicht seine Hauptstärke war. Charakteristische Stücke besitzt die Madrider Nationalbibliothek, der Louvre, das British Museum und der Marqués de Cerralbo in Madrid.

Murillos letzte Tätigkeit galt der Ausschmückung des Hochaltars der Kapuzinerklosterkirche von Cadiz. Das Hauptbild, die „Verlobung der hl. Katharina", womit er die Arbeit begonnen hatte, war großen Teils vollendet, da stürzte der Meister so unglücklich vom Gerüst, daß er nach wenigen Tagen am 3. April 1682 starb, ehe er sein Testament ganz zu Ende diktiert hatte. In Sa. Cruz setzte man ihn bei, gegenüber der „Kreuzabnahme" Campañas, jenem Meisterwerk, das Murillo zeit seines Lebens hochgeschätzt hatte, vor dem er sich im Gebet stärkte und neue Anregungen zu seinen religiösen Schöpfungen gewann.

Murillos Lieblingsschüler Meneses Osorio (ca. 1630—1705) hat das unvollendete Werk des Meisters mit Geschick zu Ende geführt. Man erkennt seine Hand vornehmlich in den begleitenden Engelsgestalten, echt gaditaner Typen. Osorio führte dann auch nach Murillos Entwürfen den „hl. Joseph mit dem Kind", den „hl. Franziscus vor dem Kreuz" und die Erzengel Michael und Gabriel aus. Der Abstand des Schülers vom Meister macht sich beträchtlich fühlbar.

Wie weit die übrigen in verschiedenen Kirchen von Cadiz dem Menendez Osorio zugeschriebenen Gemälde wirklich von diesem Künstler stammen, ist nicht genau zu entscheiden.

Die Murilloschüler ähneln sich alle sehr untereinander. Ihre Technik ist der Murillos folgend mehr oder minder geschickt, ihr koloristisches Empfinden nur selten auf der Höhe des Lehrers. Am vornehmsten in dieser Hinsicht war Murillos Sklave Esteban Gomez, seiner Rasse wegen gewöhnlich el Mulato genannt. Ahmte er auch den Lehrer nach, so tat er es nicht ungeschickt. Seine „Concepcion" in dem Sevillaner Museum und seine Madonna in der Calicessacristia der dortigen Kathedrale sind in jeder Hinsicht von beachtenswertem Adel.

Neben diesen beiden ist Esteban Marquez, geboren angeblich um 1655 in einem Dorf von Estremadura, gestorben 1720 zu Sevilla, als einer der intelligentesten Schüler Murillos zu nennen. Den ersten Unterricht soll er bei seinem Onkel Fernando Marquez Joya in Sevilla genossen haben, der 1649 ein Porträt des Kardinals Spinola ausführte (gestochen von van der Gowen in Amsterdam) und bis 1672 seinem mutmaßlichen Todesjahr der Sevillaner Akademie angehörte. Ein sicheres Werk von seiner Hand ist das große, sehr tüchtig gemalte „Brot- und Fischwunder" in der Sevillaner Universität, ebenso der Zyklus der Apostel mit Christus und Maria im Hospital de la Sangre. Auf seinen Namen geht auch der hl. Joseph mit dem Christkind im Sevillaner Museum und ein ähnliches Bild in der Kathedrale von Cadiz. Die Himmelfahrt Christi, die er für die unbeschuhten Trinitarier in Sevilla ausführte, ist verschollen, ebenso die acht Szenen aus dem Marienleben, die er zusammen mit Juan Simon Gutierrez malte und die sich in englischen Privatbesitz befinden müssen.

Nicht übermäßig begabt war der zu Murillos nächsten Freunden zählende D. Pedro Nuñez de Villavicencio (1635—1700). Am bekanntesten ist sein, schon stark im Geist des 18. Jahrhunderts gehaltenes „Betteljungenbild" im Prado (Abb. 51). Daneben darf man ihm wohl den „Jungen mit dem Hund" und vielleicht auch den sicher zu Unrecht auf Murillos Namen gehenden „Johannes d. E. auf Patmos" im Metropolitan Museum zu New York zuweisen. Wie weit seine von älteren Biographen erwähnten Beziehungen zu Matia Preti auf Richtigkeit beruhen. Die ihm von Curtis zugewiesene „Magdalena" in Malta, die früher als Preti ging haben wir nicht gesehen.

Am bekanntesten unter Murillos Imitatoren ist der 1678 zu Higuera geborene Alonso Miguel de Tobar. Als sein erster Lehrer wird der unbedeutende Juan

Antonio Fajardo in Sevilla genannt. Tobars Imitationen und Kopien Murilloscher Gemälde galten von Anfang an für unübertrefflich. Proben dieser Kunst ist seine Kopie nach Murillos Selbstporträt im Prado, die „Virgen de la Faja“ im Museum zu Cadiz, der gute Hirte und der kleine Johannes mit dem Lamm (nach

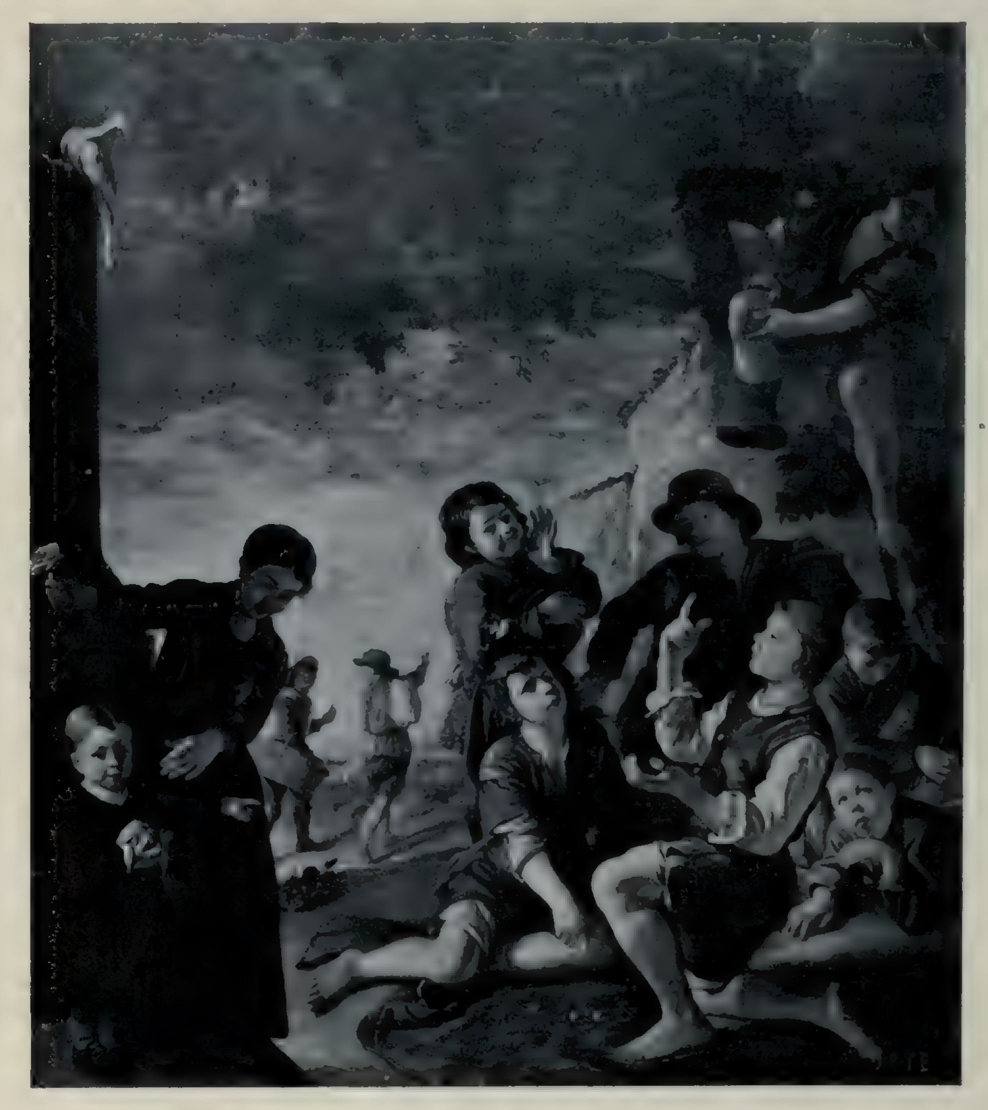


Abb. 51.
Nuñez de Villavicencio: Die Würfelspieler.
Madrid, Prado.

den Bildern bei Lord Rotschild und in der Nationalgallery in London) in S. Isidoro zu Sevilla.

Daß der Künstler sehr wohl fähig gewesen ist, auch selbständig ganz tüchtiges zu leisten, beweist die D. Alonso Miguel de Tobar, Familiar del Sto. Oficio Fec. á 1720 bezeichnete „Na. Señora del Consuelo“ in der Sevillaner Kathedrale. Leider

kennen wir außer dieser Madonna mit Heiligen und kniendem priesterlichen Stifter kein anderes selbständiges Werk von ihm. Als Philipp V. mit seiner Gemahlin Isabella Farnese 1729 Sevilla besuchten, und für Murillo begeistert die meisten der heute im Prado befindlichen Murillos dort erwarben, erregte natürlich auch Tobar ihr Wohlgefallen. Er erhielt des verstorbenen Ardemans Stelle als Hofmaler, siedelte nach Madrid über und ist dort 1758 gestorben.

An diese, Murillo nahestehenden Künstler schließt sich ein ganzer Schwarm unbedeutender Murillonachahmer an, die Sevilla mit einer Fülle von Kopien oder mäßigen Murilloimitationen überschwemmten.

JUAN DE VALDÉS LEAL.

Den stärksten Kontrast zu Murillo als Mensch wie als Künstler bildet jene eigenartige Persönlichkeit, deren künstlerische Bedeutung erst seit jüngster Zeit wieder gebührend gewürdigt wird: Juan de Valdés Leal. Der Streit, der lange darüber geherrscht hat, ob Sevilla oder Cordoba als die Geburtsstadt des Künstlers zu bezeichnen ist, ist durch die unlängst aufgefundene Geburtsurkunde des Meisters zugunsten Sevillas entschieden worden. Am 4. Mai 1622 (nicht 1630, wie man bisher annahm) kam Juan de Valdes Nisa Leal in Sevilla zur Welt. Des Künstlers Vater war aus Portugal nach Sevilla eingewandert. Schon der Name Nisa deutet auf den portugiesischen Ursprung der Familie hin. Daß man früher meist Córdoba als die Geburtsstadt des Künstlers bezeichnet hat, ist leicht erklärlich, da der Künstler anscheinend seine ganze Jugend, sicher seine eigentliche Lehrzeit in Córdoba zugebracht hat und er als ausübender Künstler in Sevilla nicht vor 1656 nachweisbar ist. In Córdoba hat sich der Künstler auch vermählt (1647), und er ist mehrfach von Sevilla aus nach dieser Stadt, wenn auch nur für kürzere Zeit, zurückgekehrt. Ende 1674 soll Leal eine Reise nach Madrid ausgeführt haben, im übrigen blieb Sevilla der Hauptplatz seiner Tätigkeit. 1689 erlitt der Meister einen schweren Schlaganfall; er blieb gelähmt und mußte so auf seine künstlerische Tätigkeit verzichten. Am 14. Oktober 1690 wurde er von seinen Leiden erlöst und am nächsten Tag begraben.

Über die äußere Erscheinung des Künstlers sind wir dank dem Selbstbildnis auf dem einen großen Gemälde in Carmona, dem radierten Selbstporträt (Abb. 52) und einer Beschreibung Palominos gut unterrichtet. Valdés Leal war dick, aber sonst wohl gebaut, sein Gesicht voll und rund, seine hellbraunen Augen von lebhaftem Blick. Sein leidenschaftliches Wesen, seine überaus cholerische Natur ist auch in seinen Zügen unschwer zu erkennen.

Dieser leidenschaftliche Zug ist das Hauptmerkmal für den Menschen und Künstler Valdes Leal. Er war höchst reizbar, aufbrausend und neidisch, von einem übertriebenen Ehrgeiz beseelt, ohne daß er es über sich gewinnen konnte, sich als Mensch zu beherrschen und als Künstler durchzubilden. So erscheint Leal als ein nicht gerade sympathischer Charakter, als ein vielseitig veranlagter Künstler, eine unstäte, zerrissene Natur, dem etwas von den Original- und Kraftgenies des 18. Jahrhunderts anhaftet. In den Hauptvorzügen der Kunst Leals sind auch seine Hauptfehler begründet. Sein temperamentvolles Wesen ließ ihn Werke von packender, für Sevilla eigentlich unerhörter Leidenschaftlichkeit und von einem ganz erstaunlichen Naturalismus schaffen, und seine enorme koloristische Begabung ließ ihn Farbensymphonien von höchster Glut und

Schönheit auf die Leinwand zaubern, machte ihn zu den unstreitig größten Koloristen, den Spanien im 17. Jahrhundert besessen hat. Auf der andern Seite aber ist nicht zu leugnen, daß dieses temperamentvolle Wesen den Künstler häufig zu störender Flüchtigkeit verleitet und seine koloristische Begabung den Sinn für eine solide Zeichnung in ihm hat beinahe verkümmern lassen. Alles in allem, ist Leals nervöse Art, seine Betonung der Farbe überaus interessant,



Abb. 52.
Valdés Leal: Selbstbildnis (Radierung).

und die Neubelebung seiner Persönlichkeit in jüngster Zeit nur allzu verständlich. Der Lehrer Leals war ein Künstler, dessen Art der des Schülers sehr entgegenkam, Antonio del Castillo, der bedeutendste Maler Córdobas, der uns noch näher beschäftigen wird. Der Einfluß Castillos auf Leal offenbart sich am deutlichsten in dem frühesten erhaltenen Werk des Künstlers, dem lebensgroßen Hl. Andreas in S. Francisco zu Córdoba. Die naturalistische Art der Auffassung, die Breite

des Vortrags, die Behandlung der Landschaft erinnern aufs lebhafteste an Antonio del Castillo. Gewissermaßen als Gegenstück zu dem „hl. Andreas“ kann man den großen sitzenden „hl. Petrus“ in S. Pedro zu Córdoba betrachten. Etwas später sind dann die Halbfigurenbilder des hl. Petrus in S. Juan und Omnium Sanctorum sowie des hl. Paulus in der letztgenannten Cordobeser Kirche entstanden.

Daß Leal auch die Arbeiten Zambranos recht genau studiert hat, beweist die sehr interessante freie Kopie nach dessen „David und Goliat“, die vor einiger Zeit sich im spanischen Kunsthandel befand. Als beinahe sicher darf man an-



Abb. 53.
Valdés Leal: Versuchung des hl. Hieronymus.
Sevilla, Museum.

nehmen, daß Valdes Leal sich in Córdoba auch mit der Kunst der Goldschmiede eingehend befaßt hat. Leals weibliche Heilige tragen fast immer einen auffallend reichen Goldschmuck und diese Gemälde wirken in dieser Beziehung mitunter wie Modelle für Goldschmiede (vor allem der hl. Raffael und der hl. Gabriel bei Señora de Burgos in Córdoba). Verwandte des Künstlers waren in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Goldschmiede in Córdoba tätig, vor allem ein gewisser Lucas de Valdes und es ist wohl auch kein Zufall, daß Juan de Valdes Leal für die Cordobeser Goldschmiedezunft jene Concepcion mit den Schutzpatronen dieser Gilde in Auftrag bekam, die jetzt das Museum zu Córdoba ziert.

1653 führte Leal eine Reihe von Gemälden für die Kirche des Clara-Klosters

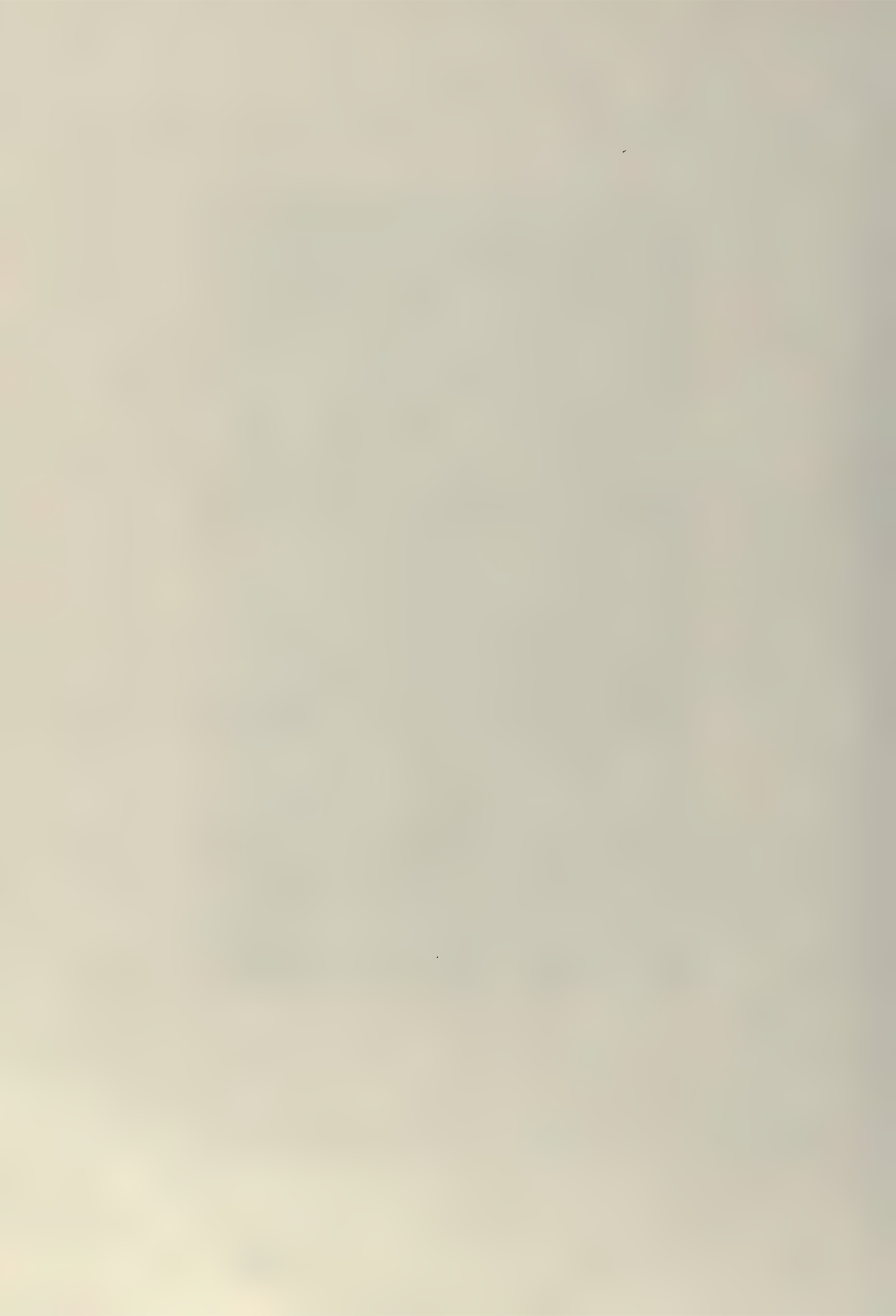
zu Carmona aus mit Szenen aus dem Leben der Titelheiligen, die sich leider nicht in bestem Zustand befinden. Das beste von allen diesen Gemälden ist der „Sarazenensturm auf das Franciscus-Kloster". Es steht durch die außerordentliche Verve und seine kolossale dramatische Bewegtheit in der ganzen spanischen Kunst unerreicht da. Die „Äbtissinenweihe" ist vor allem deshalb interessant, weil sich der Künstler hier zur äußersten Linken selbst porträtiert hat. Bereits in diesen Gemälden hat Leal in den Kostümen der vornehmen jungen Damen die größte Pracht und Eleganz entfaltet. Verschollen ist eine Concepcion, die sich einst in einer Sevillaner Privatsammlung befand und neben der vollen Signatur die Aufschrift „en Cordova anno 1674" getragen haben soll. Dieses lebensgroße Gemälde, das unten noch die beiden Johannes zeigte, soll von großer Kraft des Helldunkels, Reichtum der Komposition und Zartheit der Karnation gewesen sein.

Seit 1656 ist Valdés Leal in Sevilla nachweisbar. 1657 schuf er die Gemälde für das Hieronymitenkloster, die zum größten Teil in das Sevillaner Museum gelangt sind. Die Taufe des heiligen Hieronymus, eine feierliche Zeremonie, jedoch keineswegs sehr religiös wirkend, mit vorzüglichen ausdrucksvollen Köpfen. Die „Geißelung des Heiligen" und die „Versuchung", die bestgelungene Darstellung, vollendet in der Komposition und hinreißend durch die Schönheit des Kolorits. Die drei Frauengestalten in den farbenprächtigen, schmucküberladenen, märchenhaften Kostümen, die den fast nackten, schwarzbärtigen Einsiedler durch Musik und Tanz versuchen wollen, sind überaus charakteristisch für die Art des Meisters. Zwei weitere Szenen aus dem Leben des Heiligen sind seit den Tagen der französischen Invasion von 1809 verschollen, desgleichen ist ein Zyklus von männlichen und weiblichen Heiligen, den Valdes Leal wohl in der gleichen Zeit, wie die großen Kompositionen für das Hieronymuskloster geschaffen hat, auseinandergerissen worden. Die Mehrzahl dieser Bilder befindet sich im Museum zu Sevilla, andere Stücke sind in die Museen von Grenoble, Dresden und Barnard Castle gelangt (Abb. 54). Die Charakterisierung der einzelnen Heiligen, die Differenzierung der Mönche in Tätigkeit und Ausdruck ist dem Künstler vorzüglich gelungen. Merkwürdigerweise richtete Leal erst 1658, also nachdem er bereits schon zwei Jahre wieder in seiner Vaterstadt weilte, an die Stadtverwaltung das Gesuch, seine Kunst in Sevilla ausüben zu dürfen.

Im gleichen Jahre vollendete er sein umfangreichstes und vielleicht künstlerisch bedeutendstes Werk, die Gemälde des Hochaltars in der Kirche des Karmeliterklosters zu Córdoba. Das Mittelbild stellt die „Himmelfahrt des Elias" dar, ein überaus schwungvolles, einer mächtig zum Himmel auflodernden Flamme vergleichbares Werk; die beiden großen Seitenbilder die Flucht des Propheten und die Vernichtung der Balspfaffen, die kleineren Gemälde enthalten die Köpfe Petri und Pauli, und die Schutzpatrone Córdobas; über dem großen Mittelbild erblickt man die heilige Jungfrau vom Berge Karmel, Mönche und Nonnen des Karmeliterordens beschirmend. Mit am frühesten vielleicht sind die vortrefflichen Halbfiguren weiblicher Heiligen am Sockel des Altars entstanden; die kräftigen Schatten, der Goldschmuck und die reiche Kleidung erinnern wiederum lebhaft an Frühwerke des Antonio del Castillo. Im Zusammenhang mit diesem Werk seien noch einige andere Arbeiten erwähnt, die man in Córdoba von der Hand Leals sieht. Die Einzelgestalt des Propheten Elias im Cordobeser Museum ist leider so stark übermalt, daß man die Eigenhändigkeit Leals nicht mehr völlig sicher feststellen kann. Entweder noch vor der Übersiedlung Leals nach Sevilla



Abb. 54.
Valdés Leal: Eine heilige Hieronymitennonne.
Barnard Castle, Bowes Museum.



oder während seines zweiten Aufenthalts in Córdoba ist die Virgen de los Plateros im Cordobeser Museum entstanden, die der Künstler wohl im Auftrag der dortigen Goldschmiedezunft ausgeführt hat. Der eigenartige Sockel, worüber Maria schwebt, ist wiederum ein vollendetes Modell für eine Silberschmiedearbeit. Das Bild wirkt etwas vollgepfropft, und die Proportionen sind nicht immer befriedigend; die rechte Hälfte des Bildes aber ist in Zeichnung wie in Stimmung ganz vortrefflich. Es verrät sich hier eine gewisse Verwandtschaft mit Murillo, vor allem in der Auffassung der heiligen Jungfrau und in der Antoniusgruppe. Allerdings ist mit Glück jede Spur von Süßigkeit vermieden.

Der Einfluß Murillos auf Leal macht sich ziemlich bald nach der Übersiedelung des Meisters nach Sevilla geltend, zuerst und zugleich am stärksten ist er in den 1659 für das Kloster San Benito de Calatrava ausgeführten Gemälden zu erkennen. Im allgemeinen ist dieser Einfluß jedoch sehr gering. Er macht sich nur dadurch bemerkbar, daß Leal hin und wieder dem weiblichen Schönheitsideal Murillos etwas nachstrebt und weicher, verschmolzener als sonst modelliert. Nie aber ist er Murillo in seinen koloristischen Tendenzen gefolgt. Während Murillo der Schönheit des Tons zuliebe die Kraft der einzelnen Farben dämpfte, fand Leal zeit seines Lebens die größte Freude an dem Glanz, an der vollen Leuchtkraft einer jeden Farbe.

Nicht Murillo, wie man lange Zeit höchst irrigerweise meinte, sondern Valdés Leal ist der bedeutendste spanische Kolorist des 17. Jahrhunderts. Wenn Leal von der Kunst irgendeines Sevillaner Meisters tief berührt worden ist, so ist es die der beiden Herrera, an deren stürmisches Temperament, an deren Lichtbehandlung und Breite des Vortrags die Art Leals mehr als einmal erinnert. Der „Triumph des Sakraments" des jüngeren Herrera, der ja kurz vor Leals Übersiedlung nach Sevilla entstanden ist, hat sicherlich bei unserm Künstler verwandte Saiten angeschlagen.

Weit bedeutender als die kleinen Bilder, die Leal wie erwähnt für die Kirche der Calatravaritter geschaffen hat, (einige Stücke des Altarwerkes stammen sicherlich nicht von des Meisters Hand), sind die beiden großen Gemälde auf zwei Seitenaltären der Klosterkirche, die eine „Purísima Concepcion" und einen „Christus am Kreuz" darstellen (von diesen eine Variante in der Kirche des Hospital de las Cinco Llagas zu Sevilla). Wohl erst eine Reihe von Jahren später als dieses Werk ist die Darstellung des „Johannes mit den drei Marien auf dem Weg zum Grab des Herrn" im Sevillaner Museum entstanden, ein in fieberhafter Eile hingemaltes Bild, bei dem neben der Pracht des Kolorits vor allem die treffliche Wiedergabe der Bewegung zu rühmen ist.

Mit der „Concepcion" in Monte Sion verwandt ist die 1661 entstandene, „Concepcion" der Londoner National-Gallery, die wegen der Anmut Marias, der überaus malerischen, duftigen Behandlung des Himmelsraums, vor allem aber wegen der Vortrefflichkeit der Stifter-Porträts zu den besten Leistungen des Meisters zu zählen ist (Abb. 55). Es seien hier zwei Darstellungen verwandten Inhalts angeführt, die höchstwahrscheinlich erst ein Jahrzehnt später als das Londoner Bild entstanden sind: die „Concepcion" und die „Himmelfahrt Mariä" im Sevillaner Museum, in denen sich Leal als ein köstlicher Schilderer kindlicher Anmut und Grazie erweist. Die Abstufung der Farben ist außerordentlich berechnet. Von besonderem Reiz ist da die Gruppe der musizierenden Engel bei der Himmelfahrt. In der zarten Tönung der Farben allein liegt hier schon eine Art Himmelsmusik. Die Komposition beider Bilder ist sehr geschickt, wenn

auch fast zu reich. Die Breite des malerischen Vortrags besitzt etwas von der rauchigen, ganz duftigen Malweise des alten Tizian (die überaus reizvolle Skizze zur Concepcion besitzt M. Nicolle in Paris). Weitere Conceptionen von der Hand Leals sind die im Museum zu Cadiz, die sehr brillant im Ton ist, die der Sammlung König Karl I. von Rumänien und die in S. Miguel zu Jerez de la



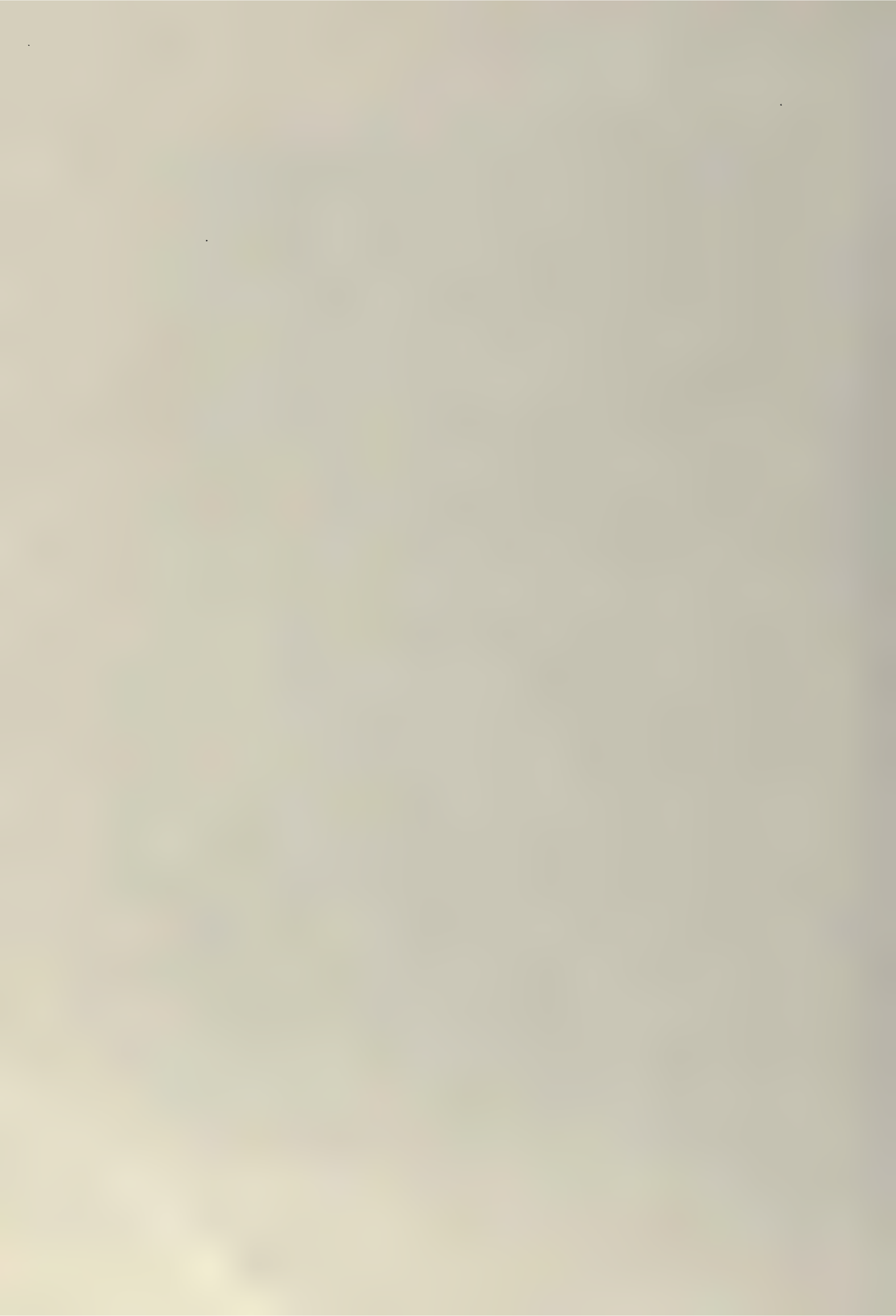
Abb. 55.
Valdés Leal: Concepcion mit Stiftern.
London, National Gallery.

Frontera (Epistelseite beim Chor) mit den Halbfiguren der Heiligen Theresa und Thomas von Aquin.

Die „Vermählung der heiligen Jungfrau" in der Josephskapelle der Sevillaner Kathedrale aus dem Jahre 1667 zeigt bereits in Komposition wie in den Proportionen gewisse Eigenheiten des späten Stils des Künstlers; die Hauptszene spielt sich im Mittelgrund ab; im Vordergrund sieht man zwei große Halbfiguren in farbenprächtigen Gewändern. Eine gewisse Verwandtschaft in der



Abb. 56.
Valdés Leal: La Purísima Concepcion.
Paris, M. Nicolle.



Komposition mit diesem Bild besitzt der im ganzen etwas flauer wirkende „Tempelgang Mariä“ im Prado zu Madrid. Den Meister ganz auf der Höhe seines Könnens zeigen dann die wohl in der zweiten Hälfe der sechziger Jahre entstandenen Gemälde „Der heilige Lorenz“ und die „Kaselverleihung an den Heiligen Ildefons“ in der Santiago- und der Franziskus-Kapelle der Sevillaner Kathedrale. Beide von einer außerordentlichen Farbenpracht und packender Leidenschaft. Eine sehr reizvolle Skizze zu einer „Kaselverleihung“, die jedoch als Breitbild gedacht ist, besitzt das Museum zu Barcelona. Der gleichen Zeit mag auch die farbenprächtige Darstellung des „hl. Lazarus mit seinen beiden Schwestern“ in der Sakristei der Capilla de la Virgen de la Antigua der Kathedrale in Sevilla angehören. Aus den sechziger Jahren dürften dann noch die drei Skizzen in der Eremitage zu St. Petersburg stammen, Anbetung der Hirten, Taufe Christi und Kreuzabnahme. Vielleicht später als diese sind die Skizzen bei Sir Edgar Vincent in Esher anzusetzen mit sechs Szenen aus dem Marienleben und einem etwas kleineren „Tanz Salomes“. Die überaus pikante Behandlung der Architektur erinnert schon fast an Guardi; in einigen macht sich Murillos Einfluß stark bemerkbar. Es erscheint nicht ausgeschlossen, daß die Marienlebenbildchen zu jenem großen Zyklus von zwölf derartigen Bildern gehörten, die der Meister in seinen letzten Jahren (1687) für Maria Anna de Brito gemalt hat.

Waren die fünfziger Jahre vielleicht die glücklichste Zeit des Künstlers, in denen er gern und aus dem vollen heraus schuf, so erreichte seine Kunst vielleicht doch erst um das Jahr 1670 ihren wirklichen Höhepunkt in jenen Werken, die er im Auftrag oder durch die Vermittlung des großen Sevillaner Mäzens Don Miguel de Mañara für das Hospital de la Caridad geschaffen hat: das leider nicht mehr gut erhaltene Porträt des Mañara als Vorstand der Hospitalsbruderschaft, ein Werk von eigenartigem Realismus (im Kapitelsaal) die „Rückführung des heiligen Kreuzes durch die Kaiser Heraklius“, das große Lünettenbild im Chor der Spitalskirche, die Freskoausschmückung der Vierung und des Altarhauses, vor allem aber die beiden „Allegorien auf Tod und Vergänglichkeit“ am Eingang des Kirchenschiffs, die dem Künstler 1672 bezahlt wurden (Abb. 57 und 58). Diese beiden grandiosen Schöpfungen stehen in ihrer Art in der gesamten Sevillaner Kunst einzig und unerreicht da: durch ihre auch vor dem gräßlichsten nicht zurückschreckenden Realismus der Darstellung, durch die unerhörte Kraft und Glut der Farbe, und meisterhafte Technik. Auch außerhalb der spanischen Kunst wird man lange nach ähnlichen Allegorien auf Tod und Vergänglichkeit suchen können, die in gleich wuchtiger und eindringlicher Weise zum Beschauer sprechen. Valdes Leal hat dann noch für die Kirche den prachtvollen Hochaltar mit der Beweinung Christi des Pedro Roldan bemalt und vergoldet und das liebenswürdige Titelblatt des Inventars der Bruderschaft, eine braun lavierte Federzeichnung mit allegorischen Gestalten 1674 geschaffen.

In jenen Jahren betätigte sich der Meister auch wiederholt als Radierer. Seine nervöse hastige Art verleugnet er auch in diesen Blättern nicht. Wir nennen hier das radierte Selbstporträt, die vier Radierungen, welche die große Custodie des Juan de Arfe wiedergeben, die von dem Künstler 1668 für die Kathedrale gearbeitet wurden, endlich die beiden großen Blätter, die die Ausschmückung der Kathedrale bei den Feierlichkeiten anläßlich der Heiligsprechung des Königs Ferdinand III. zum Gegenstand haben (1671 und 1672 signiert). In den Händen

Leals hatte fest der gesamte malerische Teil der Ausschmückung der Kathedrale bei diesen Feierlichkeiten gelegen. Der Künstler hatte sich dieser Aufgabe mit Geschick entledigt nicht ohne die Anregungen kräftig zu verwerten, die ihm die große Stichfolge des Theodor van Tulden mit der Festdekoration des Rubens zu Ehren des Einzugs des Infanten Ferdinand in Antwerpen (1642 erschienen) gegeben hatte. (Daß Leal diese Stichfolge kannte, beweist die Tatsache, daß man dieses Werk seiner „Allegorie auf den Tod" unten aufgeschlagen liegen sieht.)



Abb. 57.
Valdés Leal: Allegorie auf den Tod.
Sevilla.

Die beiden letztgenannten Radierungen Leals sind in einer Festschrift des Don Fernando de la Torre Farfan erschienen.

Für die gleiche Publikation radierte Leals Sohn Lucas, der 1671 erst elf Jahre zählte, und Leals Tochter Luisa Morales eine größere Anzahl Details der dekorativen Malereien ihres Vaters (1671 und 1672 datiert). Wie sich schon aus dieser Tatsache ergibt, war der junge Lucas ein überaus frühreifes Talent. Wie hier bei den Radierungen half er auch bald seinem Vater bei Gemälden. Zum erstenmal vielleicht bei dem großen Zyklus von sieben Gemälden aus dem

Leben des heiligen Ignaz von Loyola, die heute zum größten Teil ins Sevillaner Museum gelangt sind. Von Lucas scheint vor allem die Darstellung des Heiligen im Kastell von Pamplona und die Schluß-Allegorie zu stammen.

Ziemlich flüchtig in der Zeichnung, aber von außerordentlich sattem und leuchtendem Kolorit sind die 30 kleinen Medaillons mit Szenen aus dem neuen Testament, womit Leal den Rosenkranz-Altar in S. Andrés geschmückt hat. Die „Befreiung Petri" in der Sakristei der Capilla de la Antigua der Sevillaner



Abb. 58.
Valdés Leal: Allegorie auf die Vergänglichkeit.
Sevilla, Caridadkirche.

Kathedrale ist in malerischer Hinsicht gleichfalls sehr gelungen, jedoch fehlt der tiefere Ausdruck. Das späteste signierte Tafelgemälde Leals ist der „Christus unter den Schriftgelehrten" in der Prado-Galerie zu Madrid (1686). Man spürt hier deutlich, daß die Kraft des Künstlers allmählich erlahmte. Vielleicht etwas früher entstanden ist die gleichfalls im Besitz des Prado befindliche Darstellung des Kaisers Konstantin im Gebet.

Vom Jahre 1686 bis 1688 war Leal für die Kirche der Hermandad de Los Venerables Sacerdotes zu Sevilla tätig. Der Hauptanteil an der Ausmalung der

Kirche fällt jedoch seinem Sohn Lucas zu. Für den Hochaltar der Kirche malte Leal die „Apotheose des hl. Ferdinand", in der Kuppel der Kirche stellte der Meister in acht Medaillons verschiedene heilige Bischöfe dar, wobei der Künstler den Eindruck von Bronzebüsten hervorrufen wollte. Die Zwickeln der Kuppel schmücken Engelsgestalten mit Meßgeräten, und in dem Tonnengewölbe des Altarhauses ist eine große religiöse Allegorie dargestellt. Gelungener noch als diese Fresken ist das Deckengemälde der Sakristei, tief glühend in Kolorit, im Gegensatz zu dem kühleren, hellen Ton der Kirchenfresken. Um den niedrigen Raum höher erscheinen zu lassen, hat hier Leal zur Illusionsmalerei gegriffen, die Wände anscheinend verlängert. Im offenen Raum schweben dann vier große Engel mit dem Kreuz.

Schließlich haben wir noch der Tätigkeit Leals für das Clemenskloster während des letzten Jahrzehnts seines Lebens zu gedenken. 1680 bemalte und vergoldete er den Hochaltar der Klosterkirche und drei Jahre später malte er den farbglühenden Einzug des hl. König Ferdinand von Sevilla mit der Prozession der Virgen de los Reyes. Die beiden großen Darstellungen an den Seitenwänden des Altarhauses hat der Künstler nicht mehr selbst ausgeführt. Er erkrankte über dieser Arbeit und überließ sie seinem Sohn Lucas, dessen charakteristische Schwächen an allen Ecken und Enden zu verspüren sind. Dargestellt ist ein Quellwunder des hl. Clemens sowie sein Tod und seine Verklärung.

Von Zeichnungen Leals erwähnen wir eine „Geburt Christi" in der Sammlung Jovellanos zu Gijon und den „Erzengel Michael" in der Madrider Nationalbibliothek.

Allgemein ist stets Leals Vielseitigkeit gerühmt worden. Schon Palomino feiert ihn als großen Zeichner, Meister der Perspektive, Bildhauer, Architekten, vor allem aber seine Kunst in Ton zu modellieren. Nach dieser Bemerkung scheint Leal ähnlich wie andere berühmte Maler (Tintoretto und Greco) Tonfigürchen als Modelle für seine Werke angefertigt zu haben. Leal die Vielmalerei zum Vorwurf machen zu wollen, wie es einige ältere Biographen getan haben, geht nicht gut an, da dies damals eigentlich die Regel war. Nur ist, wie wir schon eingangs bemerkten, überaus zu bedauern, daß Leal häufig zu viel Wert auf die rein dekorative Wirkung, auf den Effekt gelegt hat und in der Ausführung seiner Arbeiten zu sorglos war, so daß gar manchen seiner Werke die letzte Harmonie fehlt. Eine besondere Stellung nimmt Leal als Maler des Häßlichen ein, im Gegensatz zu Murillo und seiner alles versüßlichenden Richtung, der selbst ein Zurbaran am Ende unterlag, hat Leal das körperlich Häßliche, ja selbst das grauenvoll Abschreckende durch die Kraft seiner Darstellung und durch die Glut und Pracht seiner Farbe in einen schimmernden Mantel von Schönheit zu hüllen gewußt.

Des Künstlers Sohn Lucas de Valdés haben wir bereits mehrfach kennen gelernt. Er hatte bei den Jesuiten eine außerordentlich sorgfältige Erziehung genossen, studierte später Mathematik und wurde dann Lehrer dieser Wissenschaft am neugegründeten Marinedepartement in Cadiz. 1724 ist er dort gestorben. Es ist bedauerlich, daß Leal seinem Sohn keine gediegenere Ausbildung als Maler hat zuteil werden lassen, denn über die fehlerhaften Proportionen und Mängel in der Komposition hilft das angenehme Kolorit keineswegs hinweg. Als Arbeiten des Lucas haben wir noch zu erwähnen die sechs Fresken, die er im Schiff der Hospitalskirche der Priesterbruderschaft ausgeführt hat. Diese Wandgemälde mit Szenen aus dem Triumph der Kirche sind in der Art von Gobelins

gemalt und die ganze dekorative Umrahmung diesem Umstand angepaßt. Nach 1703 malte er die beiden großen Fresken im Querschiff von San Pablo mit der „Prozession der Virgen de los Reyes" und der „Verbrennung des Diego Duro". Die Kirche dieser Kuppel schmückte er mit Dominikanerheiligen. Von geringer Bedeutung sind seine Evangelistengestalten im Altarhaus von San Lorenzo. Sehr mäßig ist das Bildnis des Admirals Corvert im unteren Refektorium des Priester-hospitals, und nicht viel besser sind seine religiösen Gemälde in S. Isidoro. Nicht uninteressant sind dagegen die beiden Gemälde im Sevillaner Museum: „die Gründung des Mercenarierordens" und „die hl. Elisabeth Kranke heilend". Wie auf dem einen Bild des Ignaziuszyklus hat der Künstler auch hier im Hintergrund einen transitorischen Moment wiedergegeben, man erblickt nämlich im Hintergrund in einem Schlafzimmer einen Kruzifixus auf dem Bett liegend, bei dessen Anblick der Gatte, der seine Ehre gefährdet glaubte, den gezückten Dolch fallen läßt. Neben den bereits erwähnten Radierungen führte Lucas Valdés noch eine ganze Anzahl Blätter wie Porträts berühmter Persönlichkeiten aus, sowie Radierungen nach verschiedenen in Sevilla verehrten Madonnen.

Von Zeichnungen dieses Künstlers seien hier genannt zwei Skizzen zu einem Davidzyklus, ferner zu einem Pharao im Roten Meer, eine Amalekiterschlacht und einer Siegesfeier, Federzeichnungen, die das Museum von Córdoba besitzt. In der Nationalbibliothek zu Madrid sieht man von ihm eine voll bezeichnete und 1715 datierte Studie zu einem Ecce homo.

Neben Lucas Valdés war der 1665 zu Cadiz geborene Clemente de Torres der beste Schüler des Valdés Leal. Mit Lucas Valdés zusammen arbeitete er in S. Pablo, wo von ihm noch vier überlebensgroße Apostelgestalten an einigen Pfeilern der Kirche erhalten sind. Die übrigen Apostel hat später Tovar sowie verschiedene andere Künstler gemalt, da Torres in Streitigkeiten mit den Mönchen geriet und die Arbeit abbrach. Später ging der Künstler nach Madrid, wo er enge Freundschaft mit Palomino schloß, dann kehrte er wieder nach Cadiz zurück und ist dort 1730 gestorben. Im Sevillaner Museum sieht man zwei Gemälde von der Hand des Künstlers mit Darstellungen des hl. Nicolaus von Bari und des hl. Dionysius Areopagita. Beide Bilder sind, namentlich das zweite, auf einen kühlen silbergrauen Ton gestimmt und sehr breit, jedoch auch etwas weichlich gemalt. Die Petersburger Eremitage besitzt von ihm einen im gleichen Stil ausgeführten „Hl. Joseph".

Ein weiterer Schüler Leals, Ignacio de Leon Salcedo arbeitete 1666 und 1667 in der Akademie. Ein hübsches Gemälde „mit Geist und gutem Farbengeschmack gemalt" (Bermudez) mit einer Darstellung des hl. Pedro Nolasco die Novizen belehrend schmückte einst das Kloster der beschuhten Mercenarierinnen. Weiter wird Pedro de Uceda (gest. 1741) als Schüler des Valdés Leal genannt. Er soll wie alle Lealschüler, wohl ein gutes Kolorit besessen, aber Figuren von recht wenig Adel gemalt haben. Nach seinen Bildern in der Capilla de S. Laureano der Sevillaner Kathedrale zu schließen, war er ein höchst mäßiger Künstler. Auch von Francisco Martinez de Cazorba, der gleichfalls zu diesem Kreis gehört haben soll, wird gesagt, daß bei ihm das Kolorit der bessere Teil seiner Kunst gewesen sei. Ebenso dürfte man es wenig zu bedauern haben, daß sich von den Werken des Cristobal de Leon (gest. 1729), der vor allem die Kirche S. Felipe Neri ausschmückte, nichts erhalten hat.

Ein recht tüchtiger Künstler war dagegen Matias Arteaga y Alfaro, Sohn des Kupferstechers Bartolomé Arteaga, der 1627 das libro de annas des Grafen

Olivarez ausgeführt hatte, und Bruder des Francisco Arteaga, der 1672 zwei Blätter für die weiter oben erwähnte Publikation von Torre y Farfan radiert hat. Matias wurde 1666 zum Sekretär der Akademie und 1669 zum Konsul dieses Instituts gewählt und ist 1704 gestorben. Bedeutender als seine etwas trockenen Radierungen nach Gemälden von Murillo, dem jüngeren Herrera und Valdés Leal sind seine reizvollen Landschaften und Architekturstücke mit Staffage im Sevillaner Museum, die ein liebenswürdiges von Murillo und Leal in gleicher Weise beeinflußtes Talent verraten.

Im XVIII. Jahrhundert hat Sevilla keinen einzigen wirklich genialen Künstler hervorgebracht. Der tüchtigste war zweifelsohne Juan de Espinal, gestorben 8. Dezember 1783 nach der Rückkehr von einer Reise nach Madrid. Er war bei seinem Vater Gregorio und bei Domingo Martinez in die Schule gegangen. Die Deckenmalereien in S. Salvador wie die Szenen aus dem Leben des hl. Hieronymus, die aus S. Jeronimo ins Sevillaner Museum gelangt sind, zeugen von einer starken dekoraktiven Begabung.

Das Kunstleben, das in Granada so lange Zeit gestockt hatte, schien im XVII. Jahrhundert wieder aufblühen zu wollen. Allein so sehr sich auch Talente von namhafter Bedeutung regten und in der Stadt am Fuß der Alhambra eine Anzahl köstlicher Kunstwerke schufen, es war doch nur ein kurzes Aufflackern. Der Grund für das rasche Erlöschen war nicht nur der Mangel an kräftigem künstlerischen Nachwuchs, sondern das alte Übel, das schon zu Beginn des XV. Jahrhunderts die Blüte der maurischen Kunst in Granada so rasch hat verwelken lassen, der höchst prosaische Mangel an Geld, an Mäcenen.

Für die Entwicklung der Malerei im XVII. Jahrhundert wurde vor allem das Wirken eines Künstlers bedeutungsvoll, der erst in reiferen Jahren als Fremder nach Granada kam, die Tätigkeit des Karthäusermönches Fray Juan Sanchez Cotan. Dieser Künstler wurde 1561 in Alcazar de S. Juan geboren und soll bei dem Toledaner Blas del Prado in die Schule gegangen sein. Er entwickelte sich später als ein konsequenter Verfechter des Stiles, dem Caravaggio, Ribalta und der junge Ruelas huldigten. Die engen Beziehungen Cotans zu Ruelas verrät seine vollbezeichnete, aus dem Jahr 1620 stammende „Franzikusvision" in der Sevillaner Kathedrale. Seine „hl. Jungfrau mit dem Christkind" im erzbischöflichen Palast zu Granada erscheint durch ihre Lichtbehandlung und ihren eigenartigen Realismus wie ein früher Honthorst. Das Hauptwerk des Meisters sind seine 1615—1617 ausgeführten Gemälde mit Szenen aus dem Leben des hl. Bruno und anderer heiliger Karthäusermönche im Kreuzgang des Karthäuserklosters vor den Toren Granadas. Besonders genannt seien die nächtliche Vision des hl. Bruno, eine Gerichtsszene, der Empfang von Colegiales, die Hinrichtung eines Karthäusers und der Tod des hl. Bruno. Auf der „Heilung eines Besessenen" hat sich im Gefolge der alternde Künstler selbst porträtiert. 1627 ist er in Granada gestorben.

Stark von Ruelas ist der Künstler beeinflußt, der die „Andreasmarter" in der Kirche des Colegio de S. Cecilio auf dem Sacro Monte und die „Himmelfahrt Mariä" in der Pfarrkirche von La Zubia bei Granada geschaffen hat. Diese beiden Werke werden gewöhnlich Pedro Raxis zugeschrieben. Sie können aber unmöglich von dem Maler dieses Namens stammen, der 1592 das „Wunder der Heiligen Cosmas und Damian" im Museum zu Granada, das Altarwerk in der Annenkapelle der Kathedrale sowie verschiedene Bischofsporträts im erzbischöflichen Palast, alles nüchterne, schwunglose Werke, gemalt hat.

Nicht uninteressant ist der „Santiago in der Maurenschlacht" in der Kirche des Colegio S. Cecilio, das einzige authentische Bild, das sich uns von Pedro Ignacio Aedo erhalten hat. Das Bild leidet an der Überfülle der Figuren, die vielfach in stärkster Verkürzung wiedergegeben sind.

ALONSO CANO.

Der bedeutendste Meister, den Granada im XVII. Jahrhundert hervorgebracht hat, ist unstreitig der vielseitige Alonso Cano, der von Haus aus ebensoviel Talent zur Malerei als zur Architektur und Plastik besaß. Seine eigenartigsten, die spanische Kunst am meisten fördernden Leistungen liegen auf architektonischem Gebiet. Seine vollendetsten Schöpfungen sind unstreitig seine wundervollen Plastiken. Als Maler wußte er nicht viel neues zu sagen, und manches

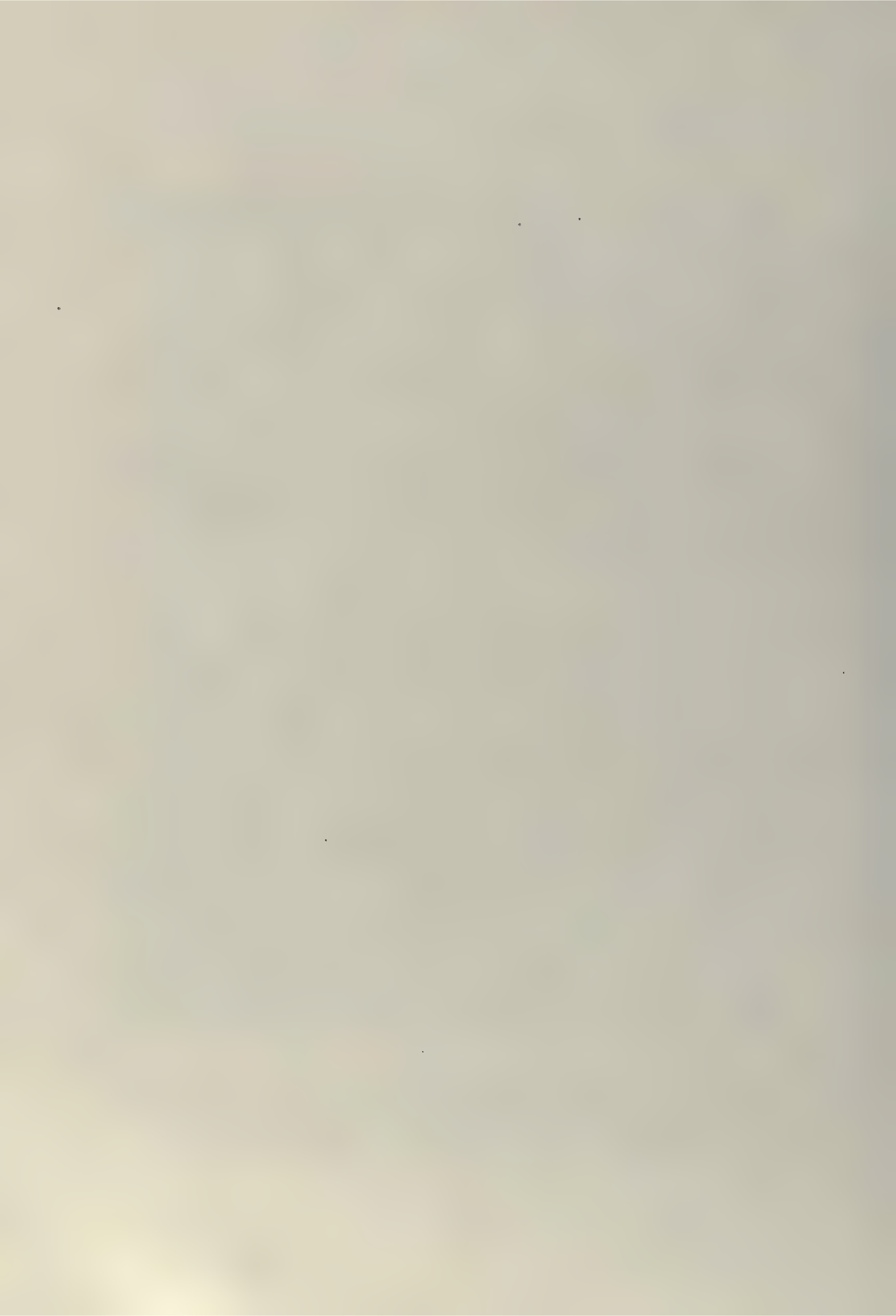
seiner Bilder ist etwas flüchtig behandelt. In seinen besten Gemälden jedoch braucht er den Vergleich mit Murillo nicht zu scheuen. Als Mensch ist Cano nicht minder interessant denn als Künstler, und viele seiner künstlerischen Schwächen sind lediglich aus seinem Naturell zu erklären.

Am 19. März 1601 ist Alonso Cano in Granada getauft worden. Seine Eltern waren keine gebürtigen Andalusier, sondern stammten aus der Mancha und sind seit 1587 in Granada nachweisbar. Der Vater war Kunsttischler (Ensamblador), d. h. er fertigte vor allem die eigentlichen Gerippe der großen Altarwerke. Nach 1615 verließ er Granada und siedelte sich in Sevilla an, wo damals sein Sohn studierte, führte eine Reihe Arbeiten für andalusische Kirchen aus und ist ungefähr 1630 gestorben. Juan del Castillo, der Lehrer Murillos, soll bei einem Aufenthalt in Granada das große Talent des jungen Alonso entdeckt und dem Künstler geraten haben, mit seinem Söhnchen nach Sevilla überzusiedeln. In Sevilla hat dann Cano seine vielseitige künstlerische Ausbildung genossen. Aus den ersten Jahren, man darf beinahe sagen Lustren, sind uns nur verschwindend wenig Gemälde von der Hand Canos bekannt. Er betätigte sich während seiner Sevillaner Periode vor allem als Bildhauer. Das einzig ganz sichere Gemälde aus Canos Frühzeit ist die signierte „hl. Agnes“ des Berliner Kaiser-Friedrichs-Museums (Abb. 59), die eine gewisse Verwandtschaft mit den Arbeiten des von ihm als Konkurrenten grimmig befehdeten Zurbaran aufweist. Eine jugendliche, etwas herbe andalusische Schönheit aus den mittleren Volksschichten. Man spürt, daß der Autor dieser Bilder mehr Bildhauer als Maler war. Canos Sevillaner Tätigkeit machte ein blutiges Rencontre des heißblütigen, allzu ritterlichen Grenadiers mit dem Maler Sebastiano de Llano y Valdes 1637 ein unverhofftes Ende, der Künstler zog es vor, den Aufenthalt in Sevilla mit dem in Madrid zu vertauschen.

In Madrid fand er in dem Conde-Duque Olivares einen großen Gönner und in seinem Jugendfreund Velazquez einen liebenswürdigen, hilfsbereiten Kollegen. Der König ernannte ihn zum Zeichenlehrer seines Sohnes Balthasar und übertrug ihm die Aufsicht über die fertigen architektonischen Arbeiten in den königlichen Schlössern. Er war es auch, der die bei dem Brand von 1640 beschädigten Meisterwerke von Tizian, Rubens usw. restauriert hat. Diese bevorzugte Stellung erweckte natürlich den Neid anderer Künstler, denen der etwas mysteriöse Mord der Gattin Canos im Juni 1644 sehr gelegen kam. Cano mußte für einige Jahre aus der spanischen Hauptstadt verschwinden und hielt sich eine Zeitlang in Valencia auf. 1649 finden wir ihn wieder in Madrid, wo er für den Einzug der Königin Doña Marianna den Triumphbogen an der Puerta de Guadalajara arbeitete, der die Madrider wegen des neuen Geschmacks sowohl in der Formbehandlung als auch in den Proportionen in Erstaunen setzte: Es war der Vorbote des Churriguerastiles. Das Toledaner Domkapitel, das 1643 statt Cano einem weit unbedeutenderen Künstler die Stelle eines Maestro Mayor der Kathedrale übertragen hatte, befragte ihn 1650 um Rat in einer Kunstangelegenheit. Der Meister war damals erkrankt, er sehnte sich aus dem geräuschvollen Leben der Hauptstadt herauszukommen und eine Stelle mit festem Gehalt und wenig Arbeit zu erlangen. Diese fand er dank der Protektion König Philipps in seiner Vaterstadt. Er wurde 1651 zum Pfründner (Racionero) der Kathedrale von Granada ernannt, obwohl er keinen theologischen Grad besaß. Dieser Punkt sollte für lange Zeit eine Quelle großen Mißvergnügens für Cano wie das Granadiner Kapitel werden. Da der allzu bequeme Künstler die geforderte theologische Prüfung fortwährend hinausschob, kam es schließlich zum offenen



Abb. 59.
Alonso Cano: Die heilige Agnes.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



Skandal, 1656 wurde der Künstler am Lukastag förmlich zum Chor hinausgeworfen. Der König, bei dem sich Cano beschwerte, zeigte sich auch diesmal wieder als besonderer Gönner des Meisters, er setzte es durch, daß ihm 1658 der Erzbischof von Salamanca eine Kapellansstelle verlieh, daß das Domkapital in Granada ihn wieder in Amt und Würden einsetzte und ihm seinen Gehalt mit Zinsen ausbezahlte. Der Künstler war aber damit nicht zufrieden, er verlangte auch die Deckung seiner Madrider Reisespesen und der Prozeßunkosten, ließ es auf einen neuen Prozeß mit dem Kapitel ankommen, aus dem er als Sieger hervorging, da sich König Philipp wiederum auf seine Seite stellte. Johanni



Abb. 60.
Alonso Cano: Zwei Gotenkönige.
Madrid, Prado.

1660 nahm er seine Stelle in Granada wieder ein. Diese Vorgänge sind überaus charakteristisch für die stolze, anmaßende Art und die überaus bequeme Natur des Künstlers. Cano fühlte sich stets als Künstler erhaben über seine Kollegen, einerlei ob es die Madrider Hofbeamten waren, mit denen er seiner Zeit nicht an der Prozession in der Charwoche teilnehmen wollte, oder ob es die geistlichen Kollegen in Granada waren, mit denen gemeinschaftlich zur Kommunion zu gehen ihm nicht behagte. In seinen letzten Lebensjahren war Cano auch für die Kathedrale von Málaga als Architekt und Maler tätig. Nach längerer Krankheit ist er am 3. September 1667 zu Granada in Armut gestorben.

Die Züge des Meisters auf dem Totenbett hat Athanasio Bocanegra festgehalten: Die ziemlich flüchtige Skizze in der Casa Cuna zu Sevilla zeigt uns einen grauköpfigen, kräftig gebauten Mann mit stark gewölbtem Schädel, tiefliegenden Augen, Adlernase, vollen Lippen und grauem Schnurr- und Spitzbart.

Es ist eigenartig, daß Alonso Cano als Mensch von allzu großem Selbstbewußtsein und von übertriebenem Künstlerstolz erfüllt, zeit seines Lebens in Händel und Prozesse verwickelt, aufbrausend, starrköpfig, ein von des Lebens Not stets bedrängter Mann, der weit davon entfernt war, ein idealer Charakter zu sein, als Künstler fast ausschließlich das Reine, Stille, Abgeklärte zur Grundstimmung seiner Schöpfungen, mit geringen Ausnahmen ideale Gestalten zu Helden seiner Werke gemacht hat. Ältere Biographen haben ihn mit Reni verglichen, doch er versteigt sich nie als zurückhaltender Spanier zu dem Pathos dieses Bolognesen, sondern hält vielmehr die Mitte zwischen ihm und Murillo. Anmutsvolle Würde ist das Hauptcharakteristikum der Schöpfungen Canos. Das einzige Übel war, daß Cano eine zu große Einbildung besaß, als Maler zu selten aus dem eigenen schöpfte, und mit diesem wenigen glaubte, für seine Unsterblichkeit genug getan zu haben. Bei all seiner Geschicklichkeit war Cano nur ein Stern zweiten Ranges, ein vielseitiges Talent, aber kein Genie, kein Michelangelo, zu dem ihm früher seine Landsleute haben stempeln wollen. Seine reichen Anlagen hätten ihn zu weit größeren Dingen befähigt. Er war aber zu bequem, zu denkfaul und so erfüllte sich an ihm auch als Künstler jenes Wort, mit dem der Kanonikus Ribadeneyra in seiner Prozeßschrift den Señor Racionero Cano bedacht hatte: Ein jeder erhält den Lohn, der ihm gebührt.

Die Gemälde Canos aus der Madrider Zeit zeichnen sich vor allem durch einen kühlen, zuweilen silbrig hellen Ton aus. Die Modellierung ist sehr weich, mitunter überrascht der Künstler durch ein Helldunkel von großer Schönheit. Cano machte sich keine Skrupel daraus, das Gute zu nehmen, wo er es fand, und so kopierte er für eigene Werke sehr häufig berühmte Vorbilder, wie Dürer (Madonna mit der Meerkatze) in seinen beiden Madonnen im Prado, Coreggio in seinen beiden „Noli me tangere"-Darstellungen (Prado und Museum zu Budapest), Paolo Veronese in dem „Christus von einem Engel beweint" (Prado), Ribera in seinen Darstellungen des „Johannes auf Patmos" (Madrid, Prado, Lord Clarendon [The Grove bei Watford] und Budapest, Museum), hl. Dreifaltigkeit (die Skizze in Granada Kathedrale, Dreifaltigkeitskapelle, das ausgeführte Gemälde bei Mr. Bankes, Kingston Lacy).

Für das Lustschloß Buen Retiro in Madrid schuf er mit Arias, Carducho und Polo verschiedene Wandmalereien und auch jene merkwürdigen dekorativen Gemälde, die verschiedene Gotenkönige darstellen sollen (Madrid, Prado Nr. 632 und 633, Abb. 60, die Vorzeichnung da zu diesem Stück in der Madrider Nationalbibliothek).

Charakteristische Arbeiten Canos aus seiner Madrider Zeit sind dann noch neben den bereits genannten Bildern im Prado der edle „Kruzifixus" in der Akademie zu Madrid, der etwas schwächere in der Sammlung Bosch. Die „Vision des Johannes vor Jerusalem" in der Wallace Colleccion, der „hl. Paulus" in der Dresdener Galerie, die „Madonna" am Eingang der Capilla del Buen consejo in S. Isidro und die „Marienkrönung" der Attika des Altars der Concepcionskapelle ebenda. Die Sakristei dieser Kirche bewahrt auch die „Concepcion", die einst zu dem eben genannten Altar im Auftrag des Königs dank der Vermittlung des Velazquez gemalt hatte. Das Bild ist später am Altar durch eine Statue von Canos Schüler Joseph de Mora ersetzt worden, die gleich-

falls eine „Concepcion“ darstellt. Ferner seien hier Canos Arbeiten für die Pfarrkirche von Getafe bei Madrid genannt; er schuf dort den Hochaltar und die beiden großen Seitenaltäre, alle drei gut proportioniert und sehr geschmackvoll in der Dekoration. Die Gemälde des Hochaltars enthalten Szenen aus dem Leben der hl. Maria Magdalena, die der Seitenaltäre beziehen sich auf das Christkind und die Virgen de la Paz. Für S. Diego in Alcalá de Henares schuf er den jetzt im Treppenhaus von S. Francisco el grande zu Madrid befindlichen knien-



Abb. 61.
Alonso Cano: La Purísima Concepcion.
Granada, Kathedrale.

den „hl. Franziskus“ und begann für den gleichen Ort den (jetzt ebenfalls nach S. Francisco gelangten) hl. Antonius, den dann Bartolomé Roman vollendet hat.

Die Gemälde, die dann Cano seit seiner Übersiedlung nach Granada geschaffen hat, wirken, obwohl auch sie häufig sehr licht im Ton sind, doch wärmer als die Bilder aus der Madrider Zeit, vor allem dank der wärmeren Karnation. Seine Vorliebe für Kompositionen mit ganz wenigen Personen bleibt er auch in seiner Spätzeit treu. Canos Hauptwerk in Granada, ja vielleicht seine beste

Schöpfung überhaupt, sind die „sieben Freuden Mariä", die das Obergeschoß der Capilla Mayor der Kathedrale schmücken und in ziemlichen Zwischenpausen von 1652—1664 entstanden sind. Die „Concepcion" (Abb. 61) wirkt sehr feierlich, die „Heimsuchung" äußerst großzügig, die „Darstellung im Tempel" ist sehr fein gefühlt. Interessant ist die Tatsache, daß dieses letztgenannte Bild, das Cano mit am frühesten von dem ganzen Zyklus geschaffen hat, später von dem Künstler auf ausdrücklichen Wunsch des Kapitels noch einmal übergangen wurde „um es freundlicher zu gestalten". Die Sakristei der Kathedrale bewahrt eine aus dem Hospital de la Encarnacion stammende sehr lichte „Verkündigung". Wohl von Canos Hand ist auch das arg restaurierte Gemälde der „Büßenden Magdalena" am Altar Jesus Nazareno der Granadiner Kathedrale. Das Kloster S. Diego besaß einst mehr als ein Dutzend Bilder von Canos Hand, die bis auf die erwähnte „Dreifaltigkeit" heute leider verschollen sind. Tief ergreifend ist die „Virgen de la Soledad" in der Michaelskapelle der Kathedrale, ein Gemälde, das Becerras heute leider verschollene berühmte Statue meisterhaft wiedergibt. Die sehr vornehm empfundene „Kreuztragung" am gleichen Altar ist das Geschenk eines Granadiner Erzbischofs. Eines der hervorragendsten Madonnenbilder von Canos Hand besitzt die Curia Eclesiastica in Granada: Maria mit stark vorgeneigtem Kopf auf Wolken thronend hält das segnende Kind; ein Gemälde von erlesener Schönheit, sehr licht gehalten und äußerst weich und duftig gemalt. Ihm gleich kommt die Rosenkranzmadonna in der Kathedrale zu Málaga, von Tizians „Sebastiansmadonna" im Vatikan leicht beeinflußt. Eine nicht minder treffliche Halbfigur, eine Madonna mit Kind, malte der Meister für einen Racionero der Kathedrale von Málaga, aus dessen Besitz sie auf Umwegen in die Sevillaner Kathedrale gelangt ist (Abbildung 62; eine vielleicht originale Replik in der Eremitage zu Petersburg). Das Granadiner Museum bewahrt eine Skizze zu der genannten „Rosenkranzmadonna", die von dem ausgeführten Werk nicht unwesentlich abweicht, ferner einige ausgezeichnete Heiligenköpfe auf drei Gemälden Reste eines Retablo aus dem Diegokloster. Schwache Kopien nach verschollenen Gemälden Canos sind der „Hieronymus" und die „Magdalena in der Wüste" im Landhaus des Granadiner Erzbischofs in La Zubia. Ein höchst eigenartiges Spätwerk des Künstlers ist seine große, sehr lichte Darstellung des „ersten Elternpaares bei der Feldarbeit" in der Sammlung Sir John Stirling Bart., in London. Von den „Meninas" des Velazquez, die Cano ja bei seinem letzten Aufenthalt in Madrid noch sehen konnte, ist der dem Meister zugeschriebene, edle „Christus nach der Geiselung" in der Sammlung des Königs Karl I. von Rumänien beeinflußt, wie vor allem die Lichtführung beweist. Wir wissen aber nicht, ob die Attribution an Cano sich aufrecht erhalten läßt, jedenfalls erinnert das Bild in seiner ganzen Art aufs lebhafteste an den „Armen Maler" des Josef Antolinez in der Münchner Pinakothek.

Zeichnungen Canos sind in außerordentlich großer Anzahl erhalten, meist leicht hingeworfene Studien und Entwürfe mit der Feder ausgeführt und häufig mit heller brauner Farbe laviert. Wir nennen hier nur die kleine „Hirtenanbetung" in der Albertina, eine „Himmelfahrt Mariä", ein Deckenentwurf mit dem segnenden Christusknaben in einer Engelsglorie, eine „Eberjagd" und ein „Tod des Adonis" im British Museum, ein sehr sorgfältig ausgeführter Deckenentwurf für eine Kirche, sowie verschiedene Architekturstudien im Louvre, eine Reihe Architekturstudien in der Madrider Nationalbibliothek, verschiedene Concepcionen, eine „Mantelmadonna". Besonders interessant ist hier der Entwurf

für den Brunnen, der früher die Plazuela de la Cebada in Granada zierte. Von Canos Entwürfen für seine Malereien in Santa Cruz darf man vielleicht drei in den Federzeichnungen des gleichen Instituts (Traum des Papstes Honorius, sowie zwei weitere Szenen aus der Franziskuslegende) erkennen.

Die beiden Radierungen, die Cano von jeher zugeschrieben werden, verraten nicht die Hand eines in dieser Kunst sehr geübten Meisters. Die „Franziskusstigmatisation“ wirkt trocken und langweilig, der „hl. Antonius mit dem Christkind“ allzu fleckig.



Abb. 62.
Alonso Cano: La Virgen de Belen.
Sevilla, Kathedrale.

Der bedeutendste Maler, der neben Cano in Granada wirkte, war Pedro de Moya, der 1610 in Granada zur Welt kam, in jungen Jahren nach Sevilla ging, um wie Alonso Cano bei Juan del Castillo die Malerei zu erlernen, dann aber von nicht zu bezwingender Wanderlust getrieben, sich für ein Regiment, das nach Flandern ging, anwerben ließ, in den Niederlanden vor allem die Werke van Dycks bewunderte. Als er hörte, daß dieser in England weilte, trat er aus

der Armee aus, reiste nach London, konnte jedoch nur noch die letzten sechs Monate von van Dycks Leben an dessen Seite zubringen. Er ging dann wieder nach Spanien zurück, zuerst nach Sevilla und ist dann seit 1656 wieder in seiner Vaterstadt nachweisbar. Dort ist er 1666 gestorben.

Die wenigen authentischen Werke, die uns von Moyas Hand erhalten sind, machen keinen so bedeutenden Eindruck, wie man es eigentlich nach den Schilderungen älterer Biographen erwartete. Vielleicht gehören die erhaltenen Arbeiten unglücklicherweise gerade zu den weniger gelungenen Schöpfungen des Künstlers. Der starke Einfluß der vlämischen Schule auf Moya kommt vielleicht am deutlichsten in der „hl. Familie“ bei dem Marqués de Cerralbo in Madrid (Abb. 63) zum Ausdruck. Die „thronende Madonna mit dem knienden heiligen Bischof“ in der Dreifaltigkeitskapelle der Kathedrale von Granada ist ein in kühlem Ton gehaltenes, sympathisches Bild, jedoch ohne besondere Eigenart. In der Porträtgalerie der Granadiner Bischöfe im erzbischöflichen Palast gilt das Bildnis des Bischofs Escolano als Werk von Moyas Hand (eine Kopie beim Pfarrer von S. Cecilio in Granada). Ob das Porträt eines Malers im Budapester Museum irgendwie etwas mit Moya zu tun hat, muß sehr dahingestellt bleiben. Es scheint viel eher der Madrider Schule anzugehören und ist vielleicht ein Selbstporträt des Claudio Coello. Die Tracht weist auf eine Zeit, da Moya nicht mehr am Leben war, die Technik steht der des Madrider Meisters jedenfalls näher als der Moyas, immerhin muß man sich sagen, daß die alte Bestimmung auf Moya doch einen gewissen Grund gehabt haben muß. Eine mit dem Monogramm des Künstlers signierte Darstellung der „Madonna mit dem Christkind und der hl. Maria Magdalena de Pazzi“ besitzt das Granadiner Museum. Zwei weitere signierte Gemälde des Meisters sind leider verschollen. Das eine stellte eine Karmelitermadonna dar (1661 entstanden), das andere war ein Gemälde allegorischen Inhalts.

An Werken dieses Meisters und van Dycks soll sich Pedro Athanasio Bocanegra gebildet haben. Sein Geburtsjahr ist unbekannt, gestorben ist er als Haupt einer zahlreichen Familie am 17. Januar 1689 zu Granada. Er galt als eine sehr gesellige Persönlichkeit, war überall beliebt, nur teilte er mit Cano den Fehler, daß er von seiner Vortrefflichkeit als Künstler allzu überzeugt war. Er hielt sich eine Zeitlang in Sevilla und Madrid auf, wo er von den Marqueses de Montalbo y Mancera sehr protegiert wurde. Diese verschafften ihm auch einen Auftrag von allerhöchster Seite, ein allegorisches Gemälde auf die Gerechtigkeit des Königs, was ihm den Titel eines Hofmalers eintrug.

Ein Frühwerk des Künstlers ist die „Geburt Mariä“ in Santa Anna zu Granada; hell im Ton, höchst ungeschickt im Aufbau und steif in der Haltung. Auch der hl. Petrus mit der etwas harten Faltenbehandlung dürfte noch ziemlich früh anzusetzen sein. Von dem Studium der Werke Riberas zeugt seine Kopie nach der berühmten Bartolomäusschindung in der Sakristei von S. Juan de Dios. Wie in Sevilla und in Madrid befanden sich auch in Granada zahlreiche aus dem Neapolitaner Atelier des großen Valencianers stammende Gemälde, die von dem dortigen Meister mit großer Aufmerksamkeit studiert wurden. Noch heute zieren zahlreiche Werkstattwiederholungen der berühmtesten Werke Riberas und Arbeiten seiner Nachahmer die Granadiner Kirchen.

Später als die genannte Kopie sind einige Gemälde kleinen Formats entstanden, die sich gleichfalls in der Sakristei von S. Juan de Dios befinden, die „Concepcion“, „Anbetung der Hirten“, „Flucht nach Ägypten“, sowie eine

„thronende Madonna mit den Halbfiguren des hl. Joseph und Dominikus“ darstellend. Das letztgenannte Werk ist das beste. Alle sind sehr weich gehalten. Die „Hirtenanbetung“ läßt an einen gewissen Einfluß Murillos denken. Bocanegras edler Madonnentyp mit der breiten Stirn, den länglichen Augen und schattigen Wimpern begegnet uns zuerst auf seiner „Ruhe auf der Flucht“ in der Cartuja, einem noch ziemlich frühen aber unendlich anziehenden Werk des Meisters (nach dem Vorgang einiger älteren Biographen neuerdings zu Unrecht



Abb. 63.
Pedro de Moya: Heilige Familie.
Madrid, Marqués de Cerralbo.

wieder Cotan zugeschrieben). Dunkler im Ton und reifer in der Durchbildung ist die „Madonna mit dem Rosenkranz haltenden Christuskind“ am gleichen Ort. Sehr beachtenswert ist auch die sehr licht gehaltene „Taufe Christi“ (gleich der Ruhe von einigen Cotan zugewiesen, sowie der Marienlebenzyklus im Stile Canos, die gleichfalls diese Karthäuserkirche zieren. Wie eine braun getuschte Federzeichnung im Louvre beweist, war der Meister 1664 mit einer Deckenmalerei für eine Granadiner Kirche beschäftigt. In das Jahr 1668 fällt die Entstehung seiner Gemälde für den Hochaltar der Jesuitenkirche mit Szenen aus dem

Leben Pauli und aus der Passion, sowie die der beiden Seitenaltäre, die Darstellungen aus dem Leben des hl. Ignazius von Loyola enthalten. Sie alle sind von einem gewissen dramatischen Zug beseelt. Ausgezeichnet ist das große Lünettengemälde in Sa. Catalina de Zafra mit der „Einkleidung der hl. Therese", das in kräftigem Helldunkel gehalten ist.

Vor April 1673 ist der „Kruzifixus" an der Eingangswand der Kathedrale entstanden, ein Geschenk des Künstlers an das Domkapitel; ikonographisch interessant durch die Gestalt des mit dem Tod kämpfenden Engels. In der Weichheit der Modellierung und im Ausdruck verrät sich hier eine gewisse Verwandtschaft mit Arbeiten des van Dyck. In der Folgezeit war Bocanegra an der Ausschmückung der Kathedrale stark beteiligt. Am 19. Juni 1673 ernannte ihn das Kapitel zum Maestro pintor der Kathedrale. Von seiner Hand rühren die Bildnisse der Kirchenlehrer an den mittleren drei Balkons der Capilla Mayor her, ferner die „Ceciliusmarter" am Triumphbogen links und die „Vision des hl. Bernard" mit dem Porträt des Stifters, des Erzbischofs Fray Francisco Rois y Mendoza rechts. Den gleichen Stil wie diese Gemälde zeigt auch das große, dem hl. Julian gewidmete Altarwerk, von dem Künstler dem Bischof S. Martin von Cuenca geschenkt, jetzt in der ersten Kapelle des Chorumgangs auf der Evangelienseite der Kathedrale zu Málaga. Für das reifste Werk Bocanegras gilt das 1674 entstandene Gemälde in der Annenkapelle der Kathedrale von Granada, den hl. Johannes von Mata darstellend, der vor der Madonna mit dem Christkind kniet. Das licht gehaltene Gemälde zeichnet sich durch den Adel der Gestalten wie durch die Innigkeit der Empfindung aus. Der als Gegenstück gemalte „hl. Felix von Valois" steht diesem Bild kaum nach. 1674 ist auch die Vision des Nicolas Tolentino in S. José entstanden.

Der späteren Zeit des Meisters gehören die hell gehaltene weiche „Taufe Christi" im Hospital Corpus Christi und die Kirchenväter in der Capilla Mayor von S. Mathias. Das Granadiner Museum besitzt nicht weniger als 38 Gemälde von Bocanegras Hand, Szenen aus dem Marienleben und aus der Geschichte des Trinitarierordens usw., die jedoch zu den schwächsten Leistungen des Meisters gehören. Erwähnung verdienen aber noch die „Vermählung der hl. Jungfrau" und die „Anbetung des Christkinds" im erzbischöflichen Palast. Die „Rückkehr Davids" am gleichen Ort rührt wohl von einem Zyklus dekorativer Gemälde her, womit Bocanegra neben seinem Rivalen Juan de Sevilla die Straßen und Triumphbogen am Fronleichnamstag auszuschmücken pflegte.

Wie Bocanegra bei diesen dekorativen Arbeiten meist von seinem ebengenannten Rivalen geschlagen wurde, so steht er bei all seinem vornehmen Wesen und den Ansätzen zu einer dramatischen Kunst hinter Juan de Sevilla zurück, dem zwar das dramatische Element fast ganz abgeht, alles in allem jedoch phantasievoller, geschmeidiger in der Formgebung und lieblicher in der Auffassung und Gestaltung seiner Figuren ist. Als Sohn des Francisco de Sevilla und Enkel der Maria de Escalante und des Juan Romero, wurde Juan de Sevilla Romero y Escalante am 17. Mai 1643 zu Granada geboren. Als erster Lehrer Juans wird Andreas Argüello genannt. Später soll er zu Moya gekommen sein. Einen großen Einfluß auf seine Entwicklung sollen vor allem aber einige Skizzen von Rubens auf ihn gemacht haben, die er eines Tags gesehen und gekauft habe. Rubens hat überhaupt, wie auf so viele andere spanischen Künstler, so auch auf die Maler von Granada einen nicht unwesentlichen Einfluß ausgeübt und, ähnlich wie wir es kurz vorher von Nachahmungen Riberas kon-

statierten, so finden sich auch eine ganze Anzahl von Kopien und Imitationen Rubensscher Arbeiten in Granadiner Kirchen und im erzbischöflichen Palast. Des Rubens Einfluß auf unsern Künstler beweist vor allem die „Katharinenvermählung" im erzbischöflichen Palast und die „Kommunion der hl. Agueda" im Museum. Juan scheint sich auch eine Zeitlang zum Studium in Sevilla aufgehalten zu haben, seine „Inmaculada" in der Kapelle der hl. Therese in der Kathedrale von Granada erinnert in ihrer Haltung stark an Murillo, doch ist

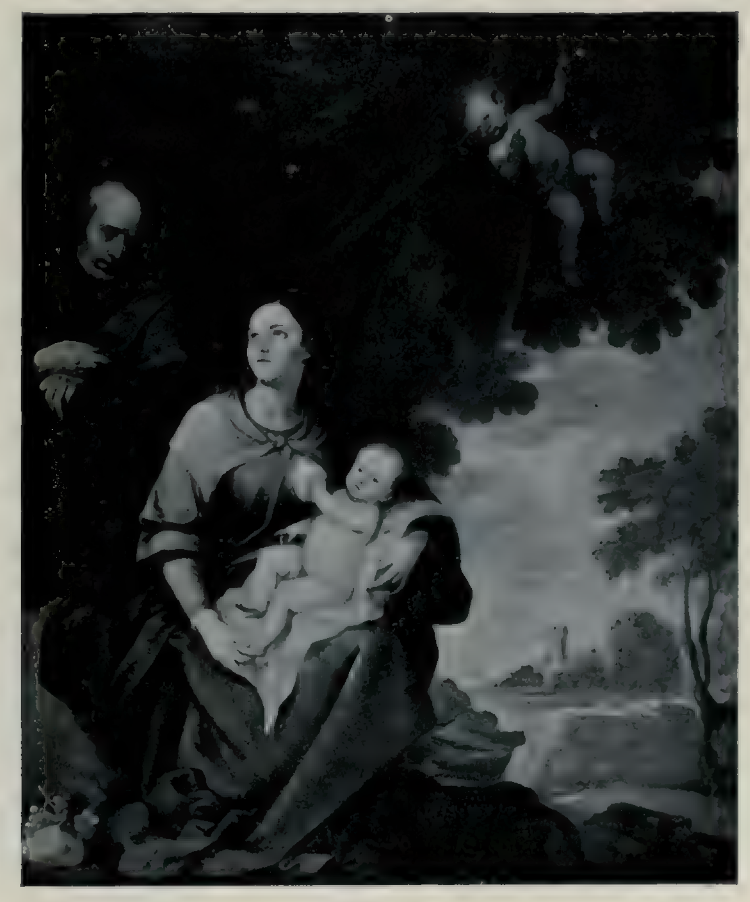


Abb. 64.
Juan de Sevilla: Ruhe auf der Flucht.
Budapest, Museum der Bildenden Künste.

der Kopf ganz eigen. Das Gegenstück zu diesem Gemälde ist eine Schutzengeldarstellung mit lebhaft bewegten, schlanken Gestalten und stark bräunlicher Karnation. Ob die Kopie nach der „Sebastiansmarter" von van Dyck in der Kapelle des Heiligen in der Kathedrale wirklich von Juan de Sevilla stammt, mag dahingestellt bleiben. Seiner Frühzeit gehören jedenfalls noch die Halbfiguren der Heiligen Onufrius und Hieronymus in der Capilla de S. Blas an. Sehr stark gedunkelt ist leider das vor Mai 1674 entstandene Gemälde mit der „Geißelung Christi" auf der linken Seite des Triumphbogens der Kathedrale.

Der Christuskörper ist sehr edel gebildet, wie die Gestalten der halbnackten Henker verraten sorgsamstes Aktstudium.

In den Jahren 1674 und 1675 schmückte Juan de Sevilla neben Bocanegra die Balkons der Capilla Mayor der Kathedrale mit Bildnissen von Kirchenlehrern aus. Kurze Zeit darauf malte er im Auftrag des damaligen Erzbischofs das „Wunder des hl. Benedikt", das vor Ende Juni 1676 entstandene Gemälde ist in viel hellerem, kühlerem Ton gehalten als die bisherigen Werke des Meisters. Tüchtige Leistungen sind die (signierten) vier lateinischen Kirchenväter in der Universität; Hieronymus und sein Begleiter besonders farbenprächtig. Neben weniger bedeutenden Gemälden aus der reifen Zeit des Künstlers in der Universität, S. Peter und Paul, Bernardokloster und Kloster des hl. Antonius Abad möchten wir vor allem einige seiner Madonnenbilder anführen, die zu seinen besten Leistungen aus dieser Zeit gehören: Die „hl. Familie" in der Sakristei der Kathedrale, sehr licht gehalten, die Gestalten von hohem Adel. Die „Ruhe auf der Flucht" im Museum zu Budapest (Abb. 64), ein lichtes, sehr stimmungsvolles Bild, leicht an Riberas berühmte Ruhe auf der Flucht anklingend (von der die Kathedrale von Granada eine Replik besitzt); die Halbfigur einer Madonna, die dem auf dem Lager ruhenden Christkind die Brust reicht, in S. Domingo in Granada, sehr weich, von großer Anmut und Schönheit. Neben der nicht sehr bedeutenden „Madonna" im erzbischöflichen Palast ragt dann noch die „Mahlzeit der hl. Familie" im Hospital de la Caridad (Refugio) durch die außerordentliche Schönheit der Madonna hervor. Schwerer in der Farbe ist das am gleichen Ort befindliche Gemälde, das das „Brot- und Fischwunder" vereinigt mit der Szene „Lasset die Kindlein zu mir kommen" darstellt. Ferner sieht man noch in dieser Kirche einen „hl. Juan de Dios Almosen austeilend", von grauem Gesamtton. Sevillas Meisterwerk aber ist unstreitig das 1685 entstandene Hochaltargemälde von S. Magdalena: die „Anbetung der Eucharistie durch die hl. Jungfrau und die Heiligen Augustin und Thomas von Villanueva". Das große, breit angelegte Werk ist in tiefen Tinten gehalten.

Von Zeichnungen Sevillas ist nur das sympathische Blatt in der Madrider Nationalbibliothek bekannt, eine signierte „Purissima" im Stile Canos.

Die Züge des Meisters sind uns in einem, in seiner Eigenhändigkeit allerdings nicht ganz zweifelfreiem „Selbstporträt" im erzbischöflichen Palast erhalten. Ein Mann mit ziemlich vollem Gesicht und freundlichem Ausdruck blickt uns hier entgegen. Am 23. August 1695 ist Juan de Sevilla gestorben. Begraben wurde er in S. Miguel, in der gleichen Kirche, wo auch sein Nebenbuhler Bocanegra die letzte Ruhestätte gefunden hat.

Die übrigen Maler, die in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts in Granada gewirkt haben, stehen beträchtlich hinter Bocanegra und Juan de Sevilla zurück. Von Sebastian Gomez, einem Schüler Canos, sieht man im Sevillaner Museum ein aus dem Dominikanerkloster S. Pablo stammendes voll signiertes und 1690 datiertes Jugendwerk, eine „Madonna von S. Domingo" und einer hl. Dominikanerin verehrt. Das Bild besitzt weder die Korrektheit der Zeichnung noch den Wohllaut des Kolorits seines Meisters Cano und läßt auch eine straffe Komposition vermissen.

Zu Canos besten Schülern gehörte Miguel Jeronimo de Cieza, das Haupt einer vornehmen Granadiner Künstlerfamilie, der 1677 im vorgerückten Alter gestorben ist. In S. Bernardo sieht man von ihm eine „Anbetung der Könige", gut komponiert und edel in den Gestalten.

Von Miguels Sohn Josef Cieza (1656—1692) stammt die farbenprächtige „Anbetung der Könige“ in S. Domingo und der „Santiago“ in S. Andrés vom Jahr 1685. Im nächsten Jahre finden wir ihn in Madrid, wo er im Buonretiro seine Geschicklichkeit in dekorativer Temperamalerei beweist, die er schon in Granada vor allem bei den Fronleichnamsfesten häufig gezeigt hatte. Am 31. August 1689 ernannte ihn Carl II. zum Hofmaler. Von seinen Arbeiten für verschiedene Madrider Klöster ist nichts mehr erhalten.

Mit Josef zusammen ging sein jüngerer Bruder Vincente Cieza nach Madrid. Er wurde nach dessen Tode am 14. Juli 1692 sein Nachfolger als Hofmaler, kehrte 1701 nach seiner Heimat zurück und ist kurz darauf gestorben. Von ihm sieht man in S. Andrés zu Granada eine „Taufe Christi“ sowie in S. Domingo zwei sehr lichte Gemälde: ein „Christus am Ölberg“ und ein „Jüngstes Gericht“.

Für Miguel Ciezas besten Schüler hat man aber von jeher Felipe Gomez de Valencia (1634—1694) angesehen. Er kopierte Cano nicht nur in seinen Gemälden, sondern auch in seinen Handzeichnungen, und so dürfte manches unter Canos Namen gehende Blatt in der Biblioteca Nacional zu Madrid und in der Sammlung Jovellanos zu Gijon diesem Künstler angehören.

Felipes Sohn Francisco trat in die Fußtapfen seines Vaters. Er schuf leicht, die Zeichnung ist jedoch etwas flüchtig bei ihm, sein Kolorit erinnert öfters an das des Juan de Sevilla. 1683 führte er für die Sakristei der Klosterkirche der unbeschützten Karmeliter in Granada sechs Gemälde aus, die sich auf die Titelheiligen des Klosters und die Reformatoren des Ordens beziehen. Am bedeutendsten darunter ist die voll signierte „Himmelfahrt der hl. Theresa“. Später ging der Künstler nach Mexiko, wo er um die Mitte des 18. Jahrhunderts gestorben ist.

Von José Risueño (gestorben 1721) besitzt die Kathedrale von Granada neben dem stark von Rubens beeinflußten, farbenprächtigen Gemälde mit der Hl. Rosalia als Hauptperson eine „Vermählung der hl. Katharina“ mit einer stolz auf Wolken thronenden gegen braunglühenden Grund gestellten Maria. Im Erzbischöflichen Palast sieht man von ihm ein gutes Porträt des Bischofs Ascargorta, verschiedene heilige Kirchenfürsten sowie eine Darstellung der vier Evangelisten, sehr kräftig im Kolorit. Sehr mäßig ist aber der gedunkelte, Risueño F. signierte „Christus an der Säule“ in S. Cecilio. 1712 hat er Palomino, der den Künstler sehr schätzte, bei der Ausmalung der Kuppel der Karthäuserkirche unterstützt. Nicht bekannt ist mir seine „hl. Familie“, die aus dem Madrider Trinidadmuseum in die dortige Veterinaria gelangt sein soll.

Zu Canos Schülern gehörte auch der 1632 zu Madrid geborene Juan Niño de Guevara, der einige Jahre in Granada verbracht und unter anderem eine Reihe von Gemälden für den Kreuzgang des Augustinerklosters ausgeführt hat, die nicht mehr erhalten sind.

Dagegen sieht man heute noch in der Kirche dieses Klosters (jetzt Sa. Magdalena genannt) die beiden Gemälde, die Domingo Chavarito für dieses Kloster gearbeitet hat: zwei Darstellungen auf den Triumph der Kirche und des Sakraments bezüglich, die aufs stärkste von Rubens beeinflußt sind. Auch als Kupferstecher hat sich dieser Künstler die Vlamen zum Vorbild genommen, wie uns seine Nachstiche des „hl. Cosmas und Damian“ von van Dyck beweisen.

Der eben genannte Guevara hat später hauptsächlich in Málaga gewirkt, wo er 1698 gestorben ist. Dort soll er noch bei dem trefflichen um 1650 aus Flandern (wo er Capitan im spanischen Heer gewesen war) nach Spanien einge-

wanderten D. Miguel Manrique, der sich in der Darstellung „Magdalena dem Herrn die Füße salbend" in der Kirche des Convento de la Victoria zu Málaga als einer der besten Nachfolger des Rubens in Spanien erwiesen hat, Unterricht genommen haben. Canos Einfluß verraten vor allem Guevaras „Hl. Michael" und „Himmelfahrt Mariä" in der Kathedrale von Málaga.

Im 18. Jahrhundert erlosch das künstlerische Leben in Granada bald vollständig. Als letzte Nachzügler nennen wir Juan de Medina, der 1723—1735 die Fresken in S. Jeronimo ausführte, und Martin Pineda, der gleichfalls in S. Jeronimo beschäftigt war und 1728 das Deckenfresko der Jesuitenkirche gemalt hat.

Die Nähe von Sevilla hat dem Aufkommen einer eigenen, wirklich bedeutenden einheimischen Malerschule in Córdoba im 17. Jahrhundert ebenso Abbruch getan, wie in den früheren Zeiten, ja es war jetzt nicht mehr Sevilla allein, das Córdoba seine besten Kräfte nahm oder die in dem Geiste ihrer Künstler erzog, sondern eine ganze Anzahl sehr tüchtiger, wenn auch nicht genialer Cordobeser Meister wandten sich nun nach Madrid. Wenn einer von ihnen wirklich einmal nach Córdoba zurückkehrte, so war dies nur für kurze Zeit, denn keiner hatte Lust, in diesem stillen, lebendiger, künstlerischer Anregung, wie kunstsinniger Mäcene baren Ort sein ganzes Leben zu verbringen.

Die Richtigkeit dieser Behauptung illustriert gleich die Wirksamkeit des ersten bedeutenderen Künstlers, von dem wir hier zu reden haben, Juan Luis Zambrano, der als Schüler des Cespedes gilt, dessen reife Werke jedoch vor allem den Einfluß des Ruelas und des älteren Herrera deutlich offenbaren. 1639 ist dieser Künstler in Sevilla im Alter von kaum 40 Jahren gestorben. Palomino sah einst im Madrider Privatbesitz ein Bild von ihm, voll signiert und 1636 datiert. In seinem künstlerischen Temperament ist Zambrano ein richtiger Cordobeser: er ist vor allem von viel größerer Leidenschaftlichkeit als seine Sevillaner Kollegen. Dies zeigt schon sein großer, in ein starkes Helldunkel getauchter „David mit dem Haupt Goliaths" im Museum zu Córdoba, mehr aber noch sein Hauptwerk, die überaus dramatisch erfaßte „Stephansmarter", die den Altar der Kapelle dieses Heiligen in der Cordobeser Kathedrale ziert, ein sorgfältig komponiertes Bild, frisch in der Auffassung und sehr kräftig im Kolorit. Ein weiteres vielfiguriges, gutgemaltes Martyriumsbild besitzt Herr Carl Rübsam in Fulda.

Nach Zambrano hat die Familie Castillo in Córdoba die Hauptrolle gespielt, vor allem Antonio del Castillo, dessen Schaffen den Höhepunkt der Cordobeser Malerei bedeutet. Er ist der Sohn des 1626 zu Córdoba verstorbenen Augustin del Castillo, des älteren, 1565 zu Sevilla geborenen Bruders von Juan del Castillo. Augustin ist schon in jungen Jahren nach Córdoba übergesiedelt, wo er eine große Anzahl von Fresken ausgeführt hat. Von diesen ist so gut wie nichts mehr erhalten. Einige Ölgemälde von seiner Hand besitzt das Cordobeser Museum, so den mäßigen „hl. Antonius von Padua mit dem Christkind", der ziemlich hart wirkt, die etwas weichere „Verkündigung", eine „hl. Helena" und eine „hl. Katharina", sowie eine große „Golgathaszene" mit ziemlich derben Typen. Die Federzeichnungen des Künstlers, die man am gleichen Ort sieht, sind sehr gediegen gearbeitet, wenn auch in etwas veralteter Technik (mit gekreuzten Linien). Es sind meist Studienköpfe, meist Greise und Männer mit römischen Helmen.

Augustins Sohn

ANTONIO DEL CASTILLO Y SAAVEDRA

wurde am 10. Juli 1616 (nicht 1603, wie früher stets angegeben wurde) zu Córdoba geboren. Er hat nach den Lehrjahren bei seinem Vater noch bei Zurbaran Unterricht genommen. Dies zeigen seine frühesten uns erhaltenen Arbeiten mit voller Deutlichkeit. Aber abgesehen davon, daß hier der junge Castillo ähnliche Tendenzen verfolgte, wie Zurbaran, scheint er auch direkt auf die gleichen Quellen zurückgegriffen zu haben, wie Zurbaran selbst, nämlich auf Ribera, an

dessen Schöpfungen seine Arbeiten wiederholt anklingen. Freilich ist er in seinen Typen, wie in seiner Technik weit derber als der große Valencianer. Viel verdienstvoller und interessanter als seine großen religiösen Darstellungen sind seine kleineren Bilder, in denen er Szenen aus dem Alten und Neuen Testament genremäßig mit starker Heranziehung der Landschaft in überaus anziehender Weise geschildert hat. Er liebte — wie alle seine Landsleute — seine Figuren in kostbare Stoffe zu kleiden und mit Goldschmiedearbeiten zu schmücken, fast kann man sagen, zu überladen. Der alternde Künstler durfte



Abb. 65.

Antonio del Castillo: Joseph kommt zu seinen Brüdern.
Madrid, Prado.

eigentlich ganz mit sich zufrieden sein, als er aber 1666 nach langer Zeit wieder einmal nach Sevilla kam, und man ihn vor die Meisterwerke Murillos führte, den er einst als jungen, unbedeutenden Anfänger gekannt hatte, wurde er, wie die ältern Biographen berichten, so deprimiert, daß er an seiner Kunst verzweifelte und bald darauf, am 2. Februar 1668 gestorben ist. Bemerkt sei hier noch, daß ihn der literarische Ruhm seines Landsmanns Cespedes nicht schlafen ließ, und auch er sich wiederholt als Dichter versucht hat.

Castillo war ein äußerst fruchtbarer Meister, leider sind viele seiner Bilder

verschollen. Wohl aus seiner Jugendzeit stammt die „Rosenkranzmadonna mit dem hl. Sebastian und Rochus“ in der Kathedrale von Córdoba, die in vielem an Zurbaran erinnert, ferner der hl. Michael im Metropolitanmuseum zu New-York, der dort bezeichnenderweise auf Zurbarans Namen geht, ebenso die „hl. Agnes“, tief bräunlich in der Karnation, ein Cordobeser Bauernmädchen mit etwas derben Zügen (bis 1910 in der Sammlung Cepero zu Sevilla). Seine „Marter des hl. Pelagius“ in der Kapelle dieses Heiligen am Chor der Cordobeser Kathedrale beweist, daß Castillos Kraft mitunter stark an Derbheit grenzte. Die Typen sind



Abb. 66.
Antonio del Castillo: Der Verkauf Josephs.
Madrid, Prado.

hier alles andere als edel. Im Prado sieht man von ihm eine „Geburt Christi“ und im Museum von Barcelona eine „Anbetung der Könige“, beide sehr charakteristische Arbeiten. Im engen Zusammenhang mit den beiden Johannes in S. Andrés zu Córdoba (jetzt nur eine Kopie dort) steht das große, stark restaurierte Bild der Münchner Alten Pinakothek mit „Maria und Johannes auf dem Weg zum Grabe des Herrn“. Sehr gut sind die Entwürfe zu einer Franziskuspredigt und der Darstellung einer andern Szene aus dem Leben dieses Heiligen, gleichfalls in S. Andrés. Wenn der in der Karnation sehr kühle hl. Martin in

zeitgenössischer Rittertracht im Cordobeser Museum wirklich von Castillo ist, so dürfte er noch ziemlich früh anzusetzen sein. Die „Verleugnung Petri" ebenda ist nur Kopie nach dem Bild in Nuestra Señora de la Fuensanta, eines jener interessanten religiösen Genrestücke auf die schon hingewiesen wurde. In dieser Kirche sieht man noch von ihm eine Darstellung des „Todes des Pedro Martir", sowie eine von Ribera beeinflußte „Grablegung Christi". Voll signiert und 1651 datiert ist das Golgathafresko in der Kirche Jesus Nazareno zu Córdoba, leider ziemlich stark restauriert. Am gleichen Ort sieht man noch eine hl. Helena, die das plastisch gebildete Kreuz umfaßt. Eine volle andalusische Schönheit hat hier dem Künstler als Modell gedient.

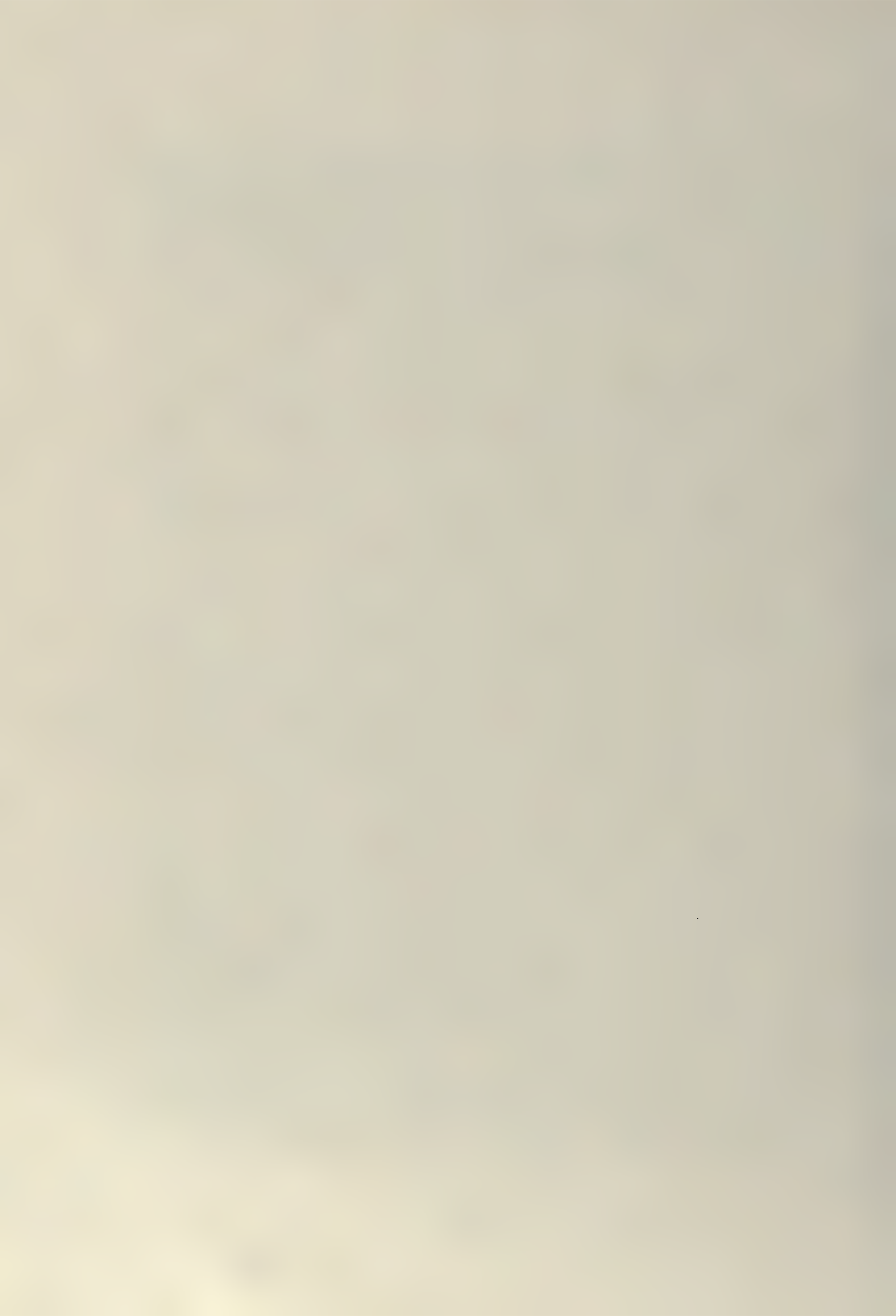
Wohl in des Meisters Spätzeit ist das Gemälde mit der hl. Magdalena und hl. Katharina im Cordobeser Museum zu setzen, ebenso wie die Heiligen Dominikus, Petrus und Paulus und der sitzende, großzügigerfaßte Franziskus, dekorative Gestalten. Endlich sei noch der „Kruzifixus mit Maria und Johannes", die „Caselverleihung an den hl. Ildefons" und die „Erscheinung Pauli an den hl. Ferdinand" von Castillos Gemälden im Cordobeser Museum erwähnt. Sehr monumental ist der „hl. Raffael" im Treppenhaus des Ayuntamiento (die vorbereitende Federzeichnung im Museum). Der Prado besitzt — früher unter der falschen Etikette Moya — Castillos überaus interessanten Zyklus mit der Geschichte Josefs (Abb. 65 und 66). Diese Bilder lassen es uns bedauern, daß sich nicht mehr von ähnlichen Zyklen Castillos erhalten haben, die der Meister für eine Reihe von Cordobeser Kunstfreunden geschaffen hat, und die noch die Bewunderung von Cean Bermudez hervorgerufen haben. Die Lebendigkeit und Anschaulichkeit der Erzählung, das angenehme Kolorit, wie die eigenartige, mit ihren grau-grünen Tönen etwas an vlämische Bilder erinnernde Landschaft, machen diese Schöpfungen äußerst anziehend. Für ein sicheres Werk des Meisters möchten wir auch jenen „reuigen Petrus" bei D. Teodoro Gueztelu in Madrid halten, den man vor kurzem lächerlicher Weise als eine Jugendarbeit des Velazquez auszurufen versucht hat.

Handzeichnungen Castillos haben sich in großer Anzahl erhalten. Sie sind manchmal mit Rötel, zum größtenteil jedoch als Federzeichnungen ausgeführt. Wir erwähnen hier von denen im Cordobeser Museum: die heilige Familie (ziemlich früh), Krönung Mariä, Blätter mit Studienköpfen (eines aus dem Jahr 1642), Gewand- und Aktstudien, eine baumreiche Landschaft, Engel als Kartuschenträger, ein Blatt mit vier Kartuschen, voll bezeichnet und 1662 datiert. In der Biblioteca Nacional zu Madrid sieht man von ihm u. a.: ein Schwein in zwei Ansichten (signiert A^{o} C^{llo}), eine Zeichnung für eine Deckenornamentation, die in Stück ausgeführt werden soll, einen sehr anmutigen Frauenkopf in verschiedenen Haltungen, zwei Bauern sich wärmend, und einen sitzenden Paulus bezeichnet A C 1652. Die Initialen seines Namens gaben früher Anlaß zur Verwechslung mit Alonso Cano. So gingen früher einige der bedeutendsten Studienblätter Castillos, nämlich die im Besitz der Uffizien irrtümlicherweise auf Canos Namen: die „Kreuzaufrichtung" 1664 datiert (Abb. 67) sowie die „Johannesenthauptung" und die „Katharinenmarter". D. Luis Menendez Pidal in Madrid besitzt den Entwurf zu dem hl. Raffael, der von Pedro de Paz in Bronze ausgeführt und 1664 als Krönung des Uhrtums der Kathedrale angebracht wurde.

Ähnlich wie mit der Bestimmung der Florentiner Zeichnungen ging es mit einer Reihe von Blättern in der Sammlung Jovellanos zu Gijon. Von den dortigen



Abb. 67.
Antonio del Castillo: Kreuzaufrichtung. Florenz, Uffizien.



Skizzen erwähnen wir einen Apostelzyklus, eine Studie zu einem Engel für eine Inmaculade Concepcion, Studienköpfe, eine „Heimsuchung“, vor allem aber einen großartigen „hl. Paulus“.

Neben Antonio del Castillo war der 1623 zu Cabra geborene Antonio Garcia Reynoso in Córdoba tätig, nachdem er einige Jahre in Andújar und zehn Jahre (1630—1640) in Granada verbracht hatte. In Córdoba ist er 1677 gestorben. Von authentischen Gemälden hat sich so gut wie nichts erhalten. Nicht gesehen haben wir die ihm zugeschriebenen Gemälde in der Kapuzinerkirche zu Cerrajeria. Von älteren Schriftstellern erwähnt wird von ihm eine Madonna mit dem hl. Felix von Cantalicio 1638 datiert bei den Capuchinas in Granada und in S. Lorenzo zu Sevilla eine lebensgroße Geburt Christi mit reicher Landschaft, laut Inschrift 1639 in Granada gemalt, beide im Geschmack der Bassani gehalten. Dagegen besitzen wir eine große Anzahl sehr sauber — meist mit der Feder — ausgeführter Studienblätter, die im Stil etwas Castillo verwandt sind, denen aber der Schwung und die Kraft Castillos gänzlich abgeht. Wir nennen den an erster Stelle die früher fälschlich Castillo zugewiesene Zeichnung zu seinen Fresken am Uhrturm der Cordobeser Kathedrale (im dortigen Museum) mit den Schutzheiligen der Stadt, einer Himmelfahrt Mariä und thronendem Gott Vater. Dieser Entwurf trägt die vom 5. Oktober 1651 datierte Genehmigung des Bischofs Fray Pedro zur Ausführung. Ferner sieht man Dekorationstudien datiert 8. August 1653 und große Entwürfe für Altargemälde: eine Apotheose des hl. Joseph und eine hl. Teresa.

Die Madrider Nationalbibliothek enthält eine große Anzahl signierter und datierter Zeichnungen des Künstlers, so die Studie zu einem Engel mit Monstranz von 1648, einen hl. Paulus (20. Dezember 1650), Maria erscheint dem hl. Bernhard (19. Dezember 1662), der Entwurf zu einem Lünettengemälde mit der Anbetung des Sakramentes (18. November 1663), eine „Anbetung der Könige“ (29. Dezember 1670) und eine leichte Variante davon (3. Januar 1679).

Die Serie der Engel mit den Leidenswerkzeugen Christi, die irrtümlicherweise hier Castillo zugeschrieben werden, lassen uns vermuten, daß zwei Gemälde im New-Yorker Kunsthandel, zwei Engel mit Attributen Marias, die die gefälschte Signatur „espinosa“ tragen, unserem Künstler angehören, da sie nicht nur seine weiche, etwas manierierte Art zeigen, sondern auch seine Liebe für Anbringung von Goldschmiedearbeiten, eine Passion, die Reynoso mit den einheimischen Cordobeser Künstlern teilte. Wir wissen, daß er eine große Reihe von Vorzeichnungen für Cordobeser Goldschmiede angefertigt hat.

Mehr als Freund des Velazquez wie als Maler ist Castillos Schülern Juan de Alfaro (1640—1680) bekannt. Ihn hat der Fälscher der „Memoria des Velazquez“ als Herausgeber dieser Schrift bezeichnet. Alfaro war ein unruhiger Mensch, der vieles wollte und es zu nichts gebracht hat. Von seinen Gemälden schätzte man am meisten kleine Porträts. Wir kennen von ihm noch das Bildnis des Calderon de la Barca, ziemlich hart in der Malweise aber sonst ganz lebendig (früher über dem Grab des Dichters in S. Salvador zu Madrid, jetzt mit diesem überführt nach S. Pedro de los Naturales in der Calle ancha de S. Bernardo). In der Sammlung Harrach in Wien geht eine hl. Teresa auf seinen Namen. Die Madrider Nationalbibliothek besitzt zwei Federzeichnungen von seiner Hand, die sich wie Vorlagen für Kupferstiche ausnehmen. Der Greisenkopf verrät deutlich, daß Alfaro bei Antonio del Castillo in die Schule gegangen ist. Das andere Blatt stellt eine „Hirtenanbetung“ dar. In der Handzeichnungssammlung

des British Museum wird ihm eine braun lavierte Federzeichnung, ein „Einzug Christi in Jerusalem“ zugeschrieben.

Als richtiger Cordobeser hat Alfaro sich auch schriftstellerisch betätigt. Neben verschiedenen Gedichten verfaßte er eine Biographie des Cespedes und eine des Becerra.

Der Karmelitermönch Fray Juan del Santísimo Sacramento (eigentlich Juan de Guzman aus Puente Genil, 1611—1680) nahm sich für seine Gemälde van Dyck zum Vorbild. So ist sein Golgathabild in der Karmeliterkirche zu Aguilar de la Frontera, wovon das Cordobeser Museum eine schwächere Wiederholung besitzt, mit starker Benutzung eines Stiches nach einem Gemälde von van Dyck gearbeitet. Original ist hier abgesehen vom flauen Kolorit nur das Selbstporträt des Künstlers, der auf der Seite als Halbfigur erscheint. Das bischöfliche Palais in Córdoba besitzt einige mäßige Porträts Cordobeser Bischöfe von ihm. Verdienstvoller wie als Maler machte er sich als Schriftsteller vor allem durch seine Übersetzung der „Perspectiva practica“ des Pietro Acolti.

MADRID. KAPITEL III.

Madrid war durch den zweiten Philipp mit einem Male aus einem höchst unbedeutenden Landstädtchen zum Mittelpunkt eines gewaltigen Weltreichs gemacht worden. Seine künstlerische Vergangenheit war daher gleich Null, und in den ersten Jahrzehnten, d. h. während der Regierung Philipps II. und des III. hatten die meist im Escorial arbeitenden fremdländischen Künstler in der neuen Hauptstadt kein wirklich reges Kunstleben zu schaffen vermocht. Dies änderte sich als der junge Philipp IV. den Thron bestieg. Sein Vater hatte, höchst unähnlich seinen Vorfahren, recht wenig Kunstverständnis besessen, und wir wissen aus einem englischen zeitgenössischen Bericht, daß auch der junge Philipp IV. noch wenig Kunstverständnis besaß. Aber es wohnte in ihm eine wirklich große Liebe zur Kunst, die ihm auch bald die nötige Kennerschaft beibrachte, und Philipp IV. ist es, der Madrid zu einem bedeutenden Kunstzentrum gemacht hat. Mit seinem Namen ist nicht nur der des Velazquez auf das engste verknüpft, sondern auch die Erwerbung zahlreicher Perlen der italienischen und vlämischen Kunst, Meisterwerken, aus deren Studium alle großen Madrider Künstler von Velazquez angefangen bis zu Claudio Coello den größten Nutzen gezogen haben. Ja, für eine ganze Reihe hochbegabter Madrider Maler ist die große Fülle von Meisterwerken eines Tizian, Tintoretto, Rubens und van Dyck in gewissem Sinn zum Verhängnis geworden, denn der Anschluß an diese großen italienischen und vlämischen Vorbilder hat vielleicht in gar manchen der spanischen Künstler verschiedenes Eigene erstickt und unterdrückt, was uns die betreffenden Maler wohl gesagt hätten, wäre ihnen nicht vor jenen Großmeistern der Kunst hin und wieder die eigene Sprache etwas ausgegangen. Wir sagten vorhin Madrider Künstler. Dies ist eigentlich nicht ganz richtig, denn die meisten und gerade die bedeutendsten Künstler, die in Madrid im 17. Jahrhundert gewirkt haben, waren keine Madrider von Geburt, sondern sind aus anderen spanischen Städten oder Dörfern, angezogen von dem Glanz des Hofes, dem Ruhm der Kunstschätze und der Berühmtheit der in Madrid wirkenden Maler, in die spanische Hauptstadt gewandert.

Es ist nun höchst interessant zu beobachten, daß auch in Madrid in ganz ähnlicher Weise wie in Valencia und in Sevilla in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts die Neigung zu jenem Stil bestand, die man für gewöhnlich als die Richtung Carravaggios zu bezeichnen liebt. Jener eigenartige Realismus der Darstellung und die übertriebene Modellierung durch Licht und Schatten, der sogenannte Kellerlichtstil. In Madrid macht sich diese Richtung natürlich erst etwas später als in den beiden Hauptkunstzentren Spaniens bemerkbar, da der bedeutendste Vertreter dieser Richtung, Vicente Carducho, in Valencia die Werke des Francisco Ribalta studiert und dessen Kunstanschauung rasch zu der seinen gemacht hatte. Vicente Carducho, 1578 zu Florenz geboren, war mit seinem Bruder Bartolomé 1585 schon nach Spanien gekommen. Er half später seinem Bruder bei den Dekorationen für das Theater des Königs in Valladolid und bei den Gemälden für den Diegoaltar der Franziskanerkirche sowie für die Kapelle im Schloß El Pardo bei Madrid. 1606 ist der „hl. Franziskus" im Museum zu Valladolid entstanden und das bedeutendste Werk aus seiner Frühzeit „Die Predigt des Täufers Johannes" in der Madrider Akademie. Als Nachfolger seines Bruders wurde er am 28. Januar 1609 zum Hofmaler ernannt. Eine enge Freundschaft verband ihn mit Eugenio Caxes, der gleichfalls italienischer Ab-

stammung war. Mit ihm führte er 1615 die Malereien im Sagrario der Toledaner Kathedrale (die zu Ausgang des 18. Jahrhunderts von Maella vollständig übermalt wurden), 1618 den Hochaltar der Klosterkirche von Guadalupe aus, Gemälde mit starken Beleuchtungseffekten. Carducho war ein sehr gesuchter Künstler, sein Weg führte ihn nach allen möglichen spanischen Plätzen, so nach Salamanca, Torrelaguna, Casarubios, Alcalá, Córdoba, Granada und Valencia. In den beiden letztgenannten Städten hielt sich der Meister in den zwanziger Jahren vor allem Studiums halber auf. In Valencia sah er sich, wie wir schon erwähnten, vor allem die Arbeiten Ribaltas an und in Granada den großen Zyklus von Darstellungen aus dem Leben des hl. Bruno und anderer heiliger Karthäusermönche, den der aus Granada stammende Mönch Fray Juan Sanchez Cotan im Kreuzgang der Cartuja, wie wir schon sahen, einige Jahre vorher geschaffen hatte. Carducho machte sich diese Erfahrung in ausgiebigster Weise für sein umfangreichstes Werk zunutze, den ungefähr 1626—163? entstandenen Zyklus von nicht weniger als 55 Karthäusergeschichten, für den Kreuzgang der Cartuja von Paular gemalt. Diese Gemälde kamen später nach Madrid und sind heute über alle möglichen spanischen Museen und Unterrichtsanstalten verstreut (Madrid Prado, Coruña, S. Sebastian, Caceres).

Für den Salon de Reynos im Buenretiro malte er in den letzten Monaten von 1633 und 1634 die Schlacht von Fleurus, den Entsatz von Konstanz und die Erstürmung von Rheinfelden (alle drei heute im Prado, ein Entwurf zum Sturm auf Rheinfelden in der Zeichnungssammlung des British Museum). Sie zählen nicht zu den allerlebendigsten der Schlachtenbilder, die den berühmten Saal dieses Königsschlosses zierten. (Da von diesen Schlachtenbildern des Salon de Reinos noch häufig die Rede sein wird, sei hier bemerkt, daß die 13 Gemälde, die diesen Raum schmückten, zu Ausgang des Jahres 1633 in Auftrag gegeben wurden und im April 1635 bereits vollendet waren. Die Auswahl der Darstellungen wie der Künstler scheint Fray Juan Bautista Mayno getroffen zu haben.) Eines der letzten Werke Carduchos ist die 1637 entstandene „hl. Agnes" in Albacete. Ins Ausland sind eigentlich nur wenige seiner vielen Schöpfungen gelangt. Wir nennen hier die 1631 entstandene lebensgroße „Vision des hl. Franz" im Budapester Museum (Abb. 68), eine eigenartige Verquickung einer „Concepcionsdarstellung" mit einem Legendenbild, im übrigen eine der liebenswürdigsten Schöpfungen des Künstlers, den „hl. Antonius mit dem Christkind" aus dem gleichen Jahr in der Petersburger Eremitage, sowie die „Heiligen Bonaventura, Gonzalo und Bernardin" in Dresden. Ganz ausgezeichnet ist das „Selbstporträt" des Meisters im Museum von Nantes, wovon man in der Sammlung Stirling in London eine Wiederholung sieht. Das gesamte Werk dieses Künstlers läßt uns deutlich erkennen, daß der Meister sich die größte Mühe gegeben hat, in die Eigenart spanischer Devotion, wie in die Eigenart spanischer Kunstanschauung einzudringen. Wenn er auch zu diesem Zweck spanische Arbeiten, wie die des Cotan für seine eigenen Schöpfungen geradezu kopiert hat, so konnte es ihm, dem etwas kühlen, für wirklich malerisches Sehen wenig eingestellten Florentiner, doch nicht ganz gelingen, in spanisches Wesen völlig einzudringen.

Vielleicht noch mehr als durch seine Werke übte Vicente Carducho als Lehrer und als Kunstschriftsteller einen beträchtlichen Einfluß aus. 1633 ließ er seine „Dialogos de la Pintura" erscheinen, das erste spanische Lehrbuch der Malerei. Als Lehrer hat er vor allem auf Felix Castelló, Francisco Fernandez, Pedro de Obregon, Bartolomé Roman und Francisco Rizi gewirkt.

Besser als Vicente Carducho hat es sein Freund Eugenio Caxes verstanden, die nationalspanische Note zu treffen. 1577 wurde er zu Madrid als Sohn des Patrizio Caxes geboren, 1612 zum Hofmaler Philipps III. mit einem Gehalt von 50000 Maravedis ernannt. 1642 ist er in Madrid gestorben.



Abb. 68.
Vicente Carducho: Die Vision des hl. Franziskus.
Budapest, Museum der bildenden Künste.

Von seinen gemeinschaftlich mit Carducho ausgeführten Arbeiten sprachen wir schon. Caxes erscheint viel resoluter als der stets Konzessionen machende Carducho. Die Manier der Tenebrosi, die breite Lichtflächen und kräftige Schattenmassen wirkungsvoll einander kontrastieren läßt, ist bei ihm besonders stark ausgeprägt. Seine Gestalten sind nicht nur echt spanische Typen, sondern

in ihnen lebt auch echt spanischer Geist. Seine Männer besitzen ganz jene kastilische, stolze Zurückhaltung und Würde, seine etwas herben Frauengestalten atmen eine leise Melancholie. Am bezeichnendsten für seine Art sind seine Passionsszenen in der Pfarrkirche von Alcalá de Henares, die hl. Elisabeth und Engracia, zwei schlichte aber doch überaus imponierende Frauengestalten, die er 1631 für die Altäre der beiden Heiligen in der Madrider Kirche S. Antonio de los Portugueses geschaffen hat (die „hl. Engracia" ist übermalt), schließlich die „Vertreibung der Engländer aus der Bucht von Cadiz" durch D. Fernando de Giron,



Abb. 69.
Eugenio Caxes: Die Vertreibung der Engländer aus der Bucht von Cadiz.
Madrid, Prado.

1634 für den Salon de los Reynos im Palast Buen Retiro gemalt, heute im Prado-museum (Abb. 69), mit den höchst interessanten Soldaten-Porträts. (Verschollen ist leider ein weiteres Gemälde, das Caxes für den genannten Salon gemalt hatte: „Die Vertreibung der Holländer von der Insel S. Martin durch den Marqués de Caderita"). Weniger bedeutend ist die „Caselverleihung" gleichfalls im Prado und die „Petrusmarter" in der Vorsakristei der Toledaner Kathedrale. Sehr interessant dagegen ist die lebensgroße Darstellung des „hl. Julian von Cuenca" in der Sammlung Stirling in London mit einer höchst reizvoll behandelten Landschaft im Hintergrund.

Nicht minder bedeutend als Caxes ist der Florentiner Angelo Nardi, der gegen 1615 nach Madrid kam, und dessen Hauptwerk die Gemälde des Hochaltars in dem Bernhardinerinnenkloster zu Alcalá de Herrares bilden (vollendet 1621). Es macht sich in Nardis Kunstauffassung wohl ein gewisser Eklektizismus in der Art der Caracci geltend, jedoch sind die hervorstechend ten Züge seiner Kunst die starken Beleuchtungseffekte und das kräftige Helldunkel sowie eine höchst gediegene Zeichnung. Man hat in jüngster Zeit die Vermutung ausgesprochen, daß Nardi auf Zurbaran gerade durch diese Eigenschaften einen ge-



Abb. 70.
Felix Castello: Landung des D. Fadrique de Toledo in der Bucht von S. Salvador.
Madrid, Prado.

wissen Einfluß ausgeübt habe und daß eine ganze Anzahl bisher Zurbaran zugeschriebener Werke von Nardi stammen, vor allem eine Reihe der Herkulesbilder. Ein endgültiges Urteil über diese Frage ist zurzeit noch nicht möglich, doch betonen wir hier nochmals, daß wir eine Mitarbeiterschaft Nardis bei den genannten Werken nicht für ausgeschlossen halten, einen entscheidenden Einfluß dieses Künstlers auf die Stilbildung Zurbarans jedoch entschieden ablehnen müssen.

Als der beste Schüler von Vicente Carducho galt Bartolomé Roman, 1596 zu Madrid geboren, 1659 dort gestorben. Er war ein frühreifes Talent, das bald

stecken blieb. Seine Arbeiten, durchweg gediegen in der Zeichnung, sind mehr interessant als künstlerisch wertvoll. Wir nennen hier den lebensgroßen S. Gil, seine früheste erhaltene Arbeit von 1616 (Madrid, Consejo de Estado), S. Anselmo 1639 gemalt (in einem Madr der Hospital) eine religiöse Alegorie bei dem Marques de Cerralbo in Madrid, das große Gemälde in der Sakristei des Encarnacionklosters (das in der Klausur noch mehr Bilder von ihm besitzt) mit der Darstellung der Parabel von dem Mann, der kein hochzeitlich Gewand trug. Für S. Diego in Alcalá malte er verschiedene Heilige in Gemeinschaft mit anderen Madrider Künstlern wie Cano und Zurbaran, so den jetzt in S. Francisco el Grande zu Madrid befindlichen hl. Bonaventura.

Schließlich sei hier noch des Felix Castello Erwähnung getan, der 1602 in Madrid geboren, bei Carducho in die Lehre ging und 1656 in seiner Vaterstadt gestorben ist. Seine bedeutendsten Leistungen sind die beiden Gemälde, die er noch in jungen Jahren an der Seite seines Meisters für den Salon de los Reynos ausführte: „Die Landung des D. Fadrique de Toledo in der Bucht von S. Salvador“ (Abb. 70) und „D. Juan de Haro die Holländer 1625 in Puerto Rico zurückwerfend“, zwei ganz tüchtige Arbeiten, aber doch ziemlich langweilig geraten.

Neben Vicente Carducho war vor allem Pedro de las Cuevas als Lehrer geschätzt. Merkwürdigerweise ist uns jedoch von diesem Künstler kein einziges autentisches Werk erhalten. Ein Schüler des Cuevas war sein Stiefsohn Francisco Camilo, der in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts in Madrid geboren wurde und 1671 dort gestorben ist. Mit 18 Jahren malte er den „hl. Franz von Borja“ für den Hochaltar der Jesuitenkirche, 1625 im Auftrag des Olivares eine Anzahl König-Porträts für Buen Retiro. Für die Westgalerie dieses Schlosses malte er 14 Fresken mit Szenen aus den Metamorphosen des Ovid. Da seine Akte sehr weichlich waren, sagte Philipp IV. von ihnen, daß der Jupiter Camilos einem Christus gleiche und seine Juno der Maria Santíssima. Diese weichliche Art besitzen auch seine religiösen Darstellungen, die er in überaus großer Anzahl für Madrider Kirchen geschaffen hat. Wir erwähnen hier die Bartolomäusmarter im Prado und die Madonna mit dem hl. Juan de Dios im Bowes-Museum zu Barnard Castle, die hl. Anna mit der kleinen Maria in Huesca und der hl. Joseph mit dem Christkind, beide aus dem Jahre 1652, der hl. Antonius von Padua 1659 in der Ackerbauschule zu Madrid, die „Himmelfahrt Mariä“ von 1666 in der Petersburger Eremitage und der hl. Joachim mit der Jungfrau (1670), ein Bild, das noch vor einigen Jahren in S Jeronymo in Madrid zu sehen war.

Ein weiterer Schüler des Pedro de las Cuevas war Antonio Arias Fernandez, ein zu frühreifes Genie, das sich viel zu rasch ausgab und bald von anderen, weit weniger begabten überholt wurde. Schon mit 14 Jahren schuf er den Hochaltar für das Kloster der beschuhten Karmeliter zu Toledo, 1625 malte er verschiedene König-Porträts für den Königssaal in Buen Retiro. Diese wie eine große Anzahl religiöser Gemälde sind heute verschollen. Sein „Zinsgroschenbild“ im Prado (Abb. 71) ist 1636 datiert. Wüßte man dies nicht, man würde das Bild mindestens 40 Jahre früher ansetzen, in solchem Maße zeigt es noch die manieristische Art des vergangenen Jahrhunderts. Es ist daher nicht verwunderlich, daß dem Künstler allmählich die Aufträge ausblieben und er arm, von Freunden unterhalten, in hohem Alter 1684 im Hospital General zu Madrid gestorben ist.

Als Schüler des Pedro de las Cuevas werden noch Juan de Licalde (1628) von dem die Madrider Nationalbibliothek eine dekorative Federzeichnung besitzt, und Simon de Leon y Leal (Madrid 1610—168') genannt, der eine angesehene

Stellung bei Hofe bekleidete. Er soll sich später besonders an den Werken van Dycks begeistert und eine große Anzahl von ihnen kopiert haben.

In den Kreis dieser Meister gehören auch zwei Künstler, die ihre Wirksamkeit weniger in Madrid als in ihrer Heimat, in Toledo, entfaltet haben, Mayno und Tristan. Juan Bautista Mayno ist 1569 in Toledo geboren, trat ziemlich jung in das Dominikanerkloster S. Pedro Martir ein, ging in späteren Jahren nach Madrid, wo er von Philipp III. berufen, dem Kronprinzen, dem späteren König Philipp IV., Zeichenunterricht erteilte, war 1627 Schiedsrichter bei dem künst-



Abb. 71.
Antonio Arias Fernandez: Der Zinsgroschen.
Madrid, Prado.

lerischen Wettstreit zwischen Velazquez, Carducho und Caxes und ist am 1. April 1649 im Alter von 80 Jahren im Colegio S. Thomas in Madrid gestorben. Mayno gilt als Schüler Grecos. Vielleicht hat er auch wirklich bei ihm Unterricht genommen. Die Gemälde des Dominikanermönchs lassen aber in keiner Weise irgendein Verhältnis zu Greco erkennen. Mayno ist vielmehr einer der hervorragendsten Vertreter des Carravaggiostiles in Kastilien. Sein Hauptbestreben war, eine möglichst kräftige Modellierung der Figuren durch starke einseitige Beleuchtung zu erreichen. Seine Arbeiten zeigen im übrigen einen gesunden Naturalismus und sind zuweilen von einer gewissen Buntfarbigkeit, die jedoch von ganz anderer Art ist als etwa der Kolorismus Grecos. Das Hauptwerk des

Meisters, die Gemälde des Hochaltars von S. Pedro Martir in Toledo sind heute leider auseinander gerissen. Die „Anbetung der Könige“ sieht man im Prado (Abb. 73), die „Anbetung der Hirten“ und die „Auferstehung Christi“ im Museum von Villanueva y Geltrú, die „Ausgießung des hl. Geistes“ im Querschiff



Abb. 72.
Mayno: Die Anbetung der Hirten.
Petersburg, Eremitage.

von S. Jeronimo in Madrid. Wie vor allem die „Auferstehung“ beweist, handelt es sich hier um ziemlich frühe Arbeiten. Christus wirkt akademisch steif, in der Gebärde allzu schauspielermäßig deklamierend. Überall macht sich sorgfältiges Aktstudium geltend, der Künstler gefällt sich darin, seine Kenntnisse der Anatomie möglichst zur Schau zu stellen, so in der Rückenfigur des liegenden im

Vordergrund der „Auferstehung“ und dem fast nackten Hirten mit dem dann der „Anbetung“, der in seiner Haltung dem berühmten „sterbenden Gallier“ nahe verwandt ist. Wie eine moderne römische Modellstudie mutet der flöteblasende Hirtenknabe des gleichen Bildes an. Die Engel wirken gar nicht sehr



Abb. 73.
Mayno: Die Anbetung der Könige.
Madrid, Prado.

himmlisch, es sind frische, muntere Kerle, richtige Straßenjungentypen. Eine weitere ausgezeichnete „Anbetung der Hirten“ besitzt die Petersburger Eremitage (Abb. 72), fesselnd vor allem durch die Porträts im Mittelgrund. Von Mayno ist unseres Erachtens auch die eigenartige „Heilige Familie“ im Besitz des Königs von Rumänien (Schloß Pelesch), die dort sicher zu Unrecht el Mudo

zugeschrieben wird. Typen, Auffassung und Formbehandlung wie Farbengebung sind ganz die Maynos. In der obengenannten Toledaner Klosterkirche hat sich nur eine al Fresko gemalte Glorie von Maynos Hand erhalten. In seinen späteren Jahren ist der Künstler äußerst licht in seinen Schöpfungen geworden, wovon das mit seinen plainairistischen Tendenzen ungemein modern anmutende, vor allem auf gelb und blau gestimmte, lebensgroße, für den Salon de Reynos im Retiro-Palast gemalte jetzt im Prado befindliche Bild, die „Wiedereroberung der Bai von S. Salvador durch D. Fadrique de Toledo" (1626 Abb. 74) beredtes Zeugnis ablegt. Die Datierung dieses Werkes ist nicht ganz leicht. Die Bestimmung des Bildes für den Salon weist auf 1633 34 als Entstehungszeit. Man wird jedoch etwas bedenklich in Anbetracht des Umstandes, daß König Philipp IV. und Olivares die man auf dem Gobelin im Hintergrund erblickt in einem Alter erscheinen, das eigentlich den Jahren 1622 24 entspricht, jünger als die beiden auf irgendeinem der Jugendwerke des Velazquez erscheinen. Vielleicht hat der Künstler aber hier nun auf älterere eigene Porträts zurückgegriffen, weil es sich um ein einige Jahre schon zurückliegendes Ereignis handelte (freilich nicht so weit, als es nach den Porträts scheint).

Mayno, der auch als Autor des recht eindrucksvollen Porträts eines Edelmanns in der Sammlung des Marqués de Cerralbo zu Madrid gilt, möchten wir dann noch den lebensgroßen „Büßenden hl. Hieronymus" im Museum zu Grenoble zuschreiben, der dort als „unbekannter spanischer Priester" geführt wird. Er zeigt in allen Stücken die Art unseres Künstlers.

Neben Mayno hat der um 20 Jahre jüngere Luis Tristan im Toledaner Gebiet gewirkt. Er ist 1586 in einem Dorf bei Toledo geboren und 1640 in Toledo gestorben. Auch er hat ganz sicher Grecos Unterricht genossen, ist aber ebensowenig wie Mayno als selbständiger Künstler den Wegen seines Meisters gefolgt. Auch seine Arbeiten sind im Stil der Tenebrosi gehalten, zeigen aber eine viel lockere, pastosere Technik als die Maynos und besitzen nicht dessen Farbenfreudigkeit. Die Schöpfungen des Künstlers weisen eine gewisse innere Verwandtschaft mit denen des jungen Velazquez auf und man hat daher früher zu Unrecht geglaubt, daß Tristan auf Velazquez einen gewissen Einfluß ausgeübt habe. Verloren gegangen ist leider das „hl. Abendmahl", einst im Refektorium des Klosters La Sisla bei Toledo, zu dessen Fertigstellung innerhalb eines halben Jahres sich der Meister am 11. November 1613 verpflichtet hatte. Für das gleiche Kloster schuf er eine „Geburt Christi" und einen „toten Christus am Kreuz mit Maria und Johannes", die gleichfalls nicht mehr genau nachweisbar sind. Für die Bilder erhielt er kontraktlich 1600 Realen. Die Erzählung, daß die Mönche sich geweigert hätten, den später erst von Tristan geforderten Lohn auszubezahlen, und daß Greco ihn gezankt habe, weil er nicht das doppelte verlangt hätte, gehört in das große Gebiet der Künstler-Anekdoten. Verschollen ist auch die „Almosenspende des hl. Ludwig" aus S. Pedro Martir, sowie die „Geburt Christi", die „Anbetung der Hirten", die „Auferstehung Christi" und die „Ausgießung des hl. Geistes", einst im Nonnenkloster La Reina in Toledo, wie endlich das „Wunder am Felsenquell", einst im Besitz des D. Nicolas de Vargas.

Vielleicht identisch mit der eben genannten „Ausgießung des hl. Geistes" ist das signierte Bild im Besitz des Königs von Rumänien (Schloß Pelesch). An den Lehrer Greco erinnert ganz leise die etwas überschlanke Proportionierung der Gestalten. Im übrigen aber weist dieses nicht gerade allzutiefe seelische Erregung offenbarende und mitteilende, höchst naturalistische aus ziemlich derben

Typen zusammengesetzte Werk ganz den bereits oben als für den Meister charakteristisch gekennzeichneten Stil auf.

Das Hauptwerk des Künstlers sind die 1616 vollendeten Gemälde am Hochaltar in der großen Pfarrkirche von Yepes mit Darstellungen aus dem Leben Christi. Drei Jahre später schuf Tristan das recht lebendige Bildnis des Erzbischofs Bernardo de Sandoval für die Porträtgalerie im Kapitelsaal der Toledaner Kathedrale. „luys tristan faciebat Toleti 1624" signiert ist die von Grecos Bild im Prado stark beeinflußte Darstellung der „hl. Dreifaltigkeit" in der



Abb. 74.
Mayno: Die Wiedereroberung der Bai von S. Salvador.
Madrid, Prado.

Hauptsakristei der Sevillaner Kathedrale. Gerade hier offenbart sich nicht nur der ganze Charakter des Künstlers, sondern die riesige Kluft, die ihn von Greco trennt. So pastos auch die Technik ist, das ganze fällt in seiner Erdenschwere formal wie im Ausdruck äußerst stark gegen Greco ab. Einen Nachklang der Kunst Grecos verraten auch die Gemälde des Hochaltars in Sa. Clara zu Toledo mit Szenen aus dem Leben Christi und Marias; die lange Zeit als Arbeiten Grecos galten, jedoch sicher von Tristan — wenn wir nicht irren, noch in jungen Jahren — geschaffen sind. In der farbigen Gesamthaltung erinnern diese Bilder auch etwas an die Art Orrentes.

Höchst interessant ist die vielleicht mit dem für La Sisla gemalten Bild identische

„Anbetung der Könige“ in der Sammlung Stirling in London mit der Halbfigur eines Harfenspielers (David?) im Vordergrund. In der Lichtbehandlung offenbart der Künstler hier viel Verwandtschaft mit Orrente. Sehr wahrscheinlich sind auch der „hl. Hieronymus“ der Madrider Akademie, das recht lebendige „Männliche Porträt“ im Prado (Abb. 75), sowie die Darstellung des „hl. Hieronymus“ im Louvre wirklich von des Künstlers Hand, ganz sicher ist es jedenfalls der hl. Anton Abad des Prado, der ganz mit der Figur des knienden Apostel des „Pfingstbildes“ von Pelesch zusammengeht.

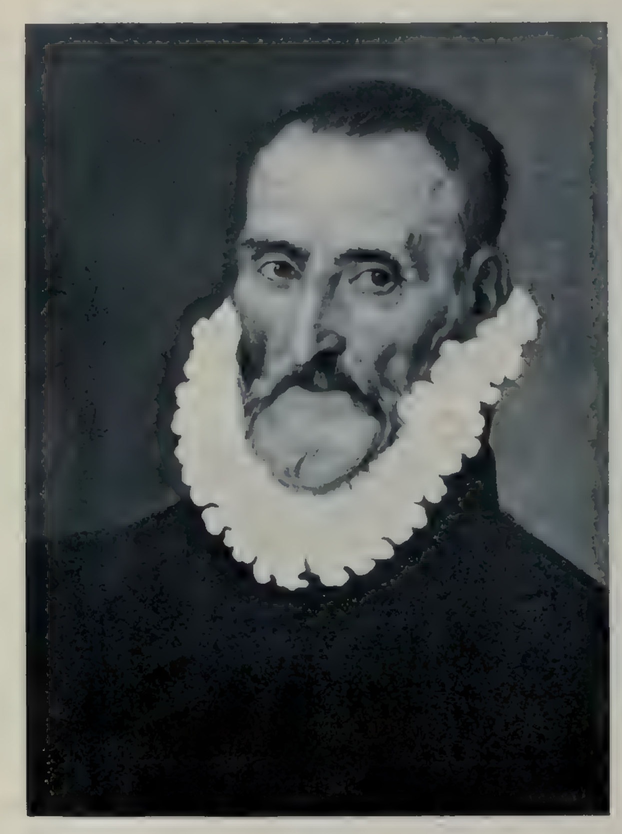


Abb. 75.
Tristan (?): Männliches Bildnis.
Madrid, Prado.

VELAZQUEZ.

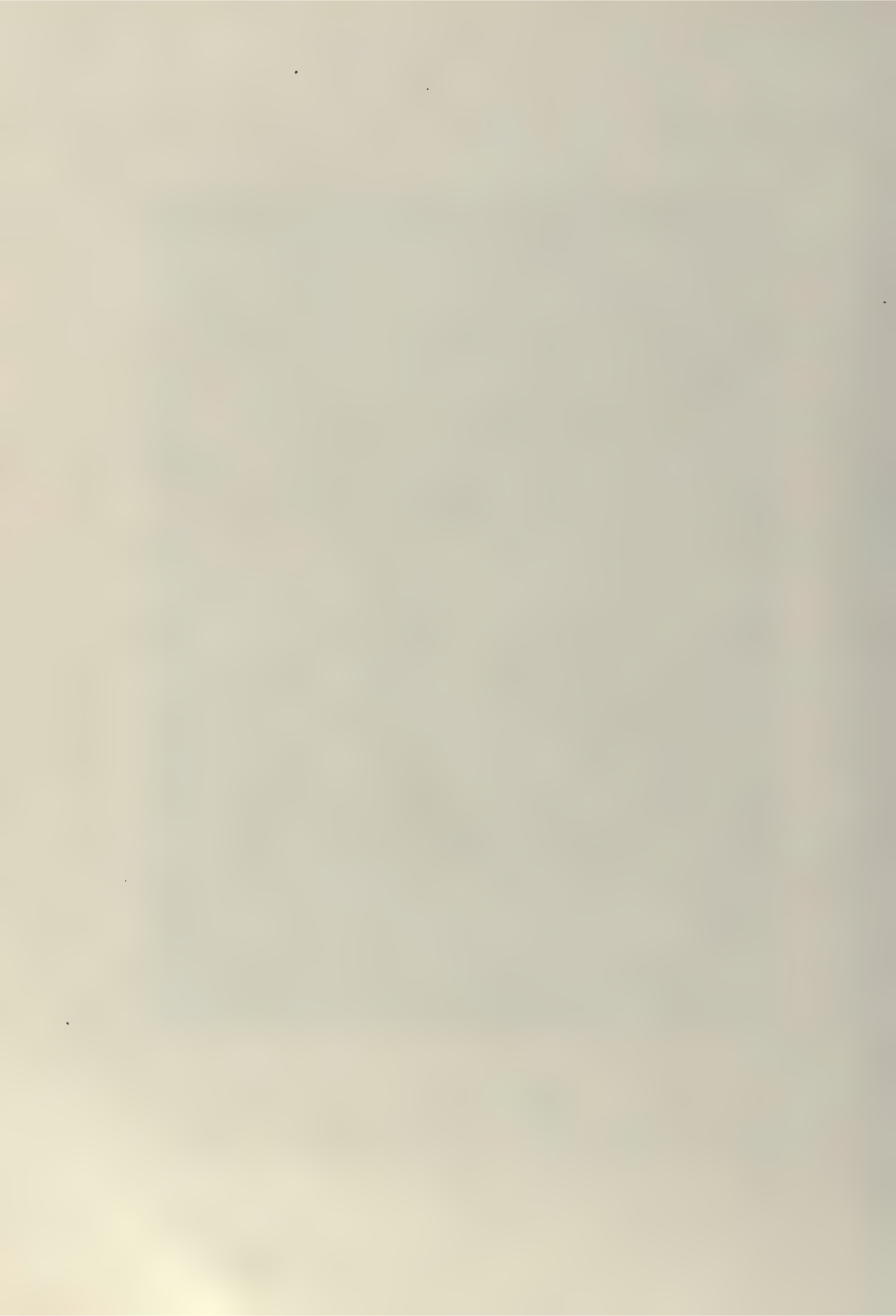
In diesen Kreis von Künstlern trat 1623 ein junger Maler, der bald nicht nur der Mittelpunkt des ganzen Madrider Kunstlebens werden sollte, sondern die hervorragendste Persönlichkeit unter den spanischen Malern aller Zeiten: Diego de Silva y Velazquez.

Am 6. Juni 1599 wurde er in einer Sevillaner Kirche getauft. In Sevilla ist er herangewachsen und hat dort bei seinem späteren Schwiegervater Francisco Pacheco eine sorgfältige künstlerische Ausbildung genossen. Aber erst in Madrid,



Abb. 76.

Velazquez: La Purísima Concepcion.
London, Mr. Laurie Frere.



wo er mehr denn 37 Jahre seines Lebens zugebracht hat, ist er zu dem geworden, was wir unter dem Namen Velazquez verstehen, bewundern und verehren. Erst in Madrid fand er den richtigen Wirkungskreis, das richtige Milieu für seine Kunst, erst in Madrid die Größe, Freiheit und Weite seiner künstlerischen Anschauungen.

Velazquez entstammte einem alten, vornehmen und begüterten Adelsgeschlecht, seine Vorfahren väterlicherseits waren aus Portugal nach Andalusien eingewandert. Der vornehme Sinn des jungen Aristokraten blieb dem Künstler stets getreu, nicht nur daß er sich später freute, wichtige, hohe Stellungen bei Hof bekleiden

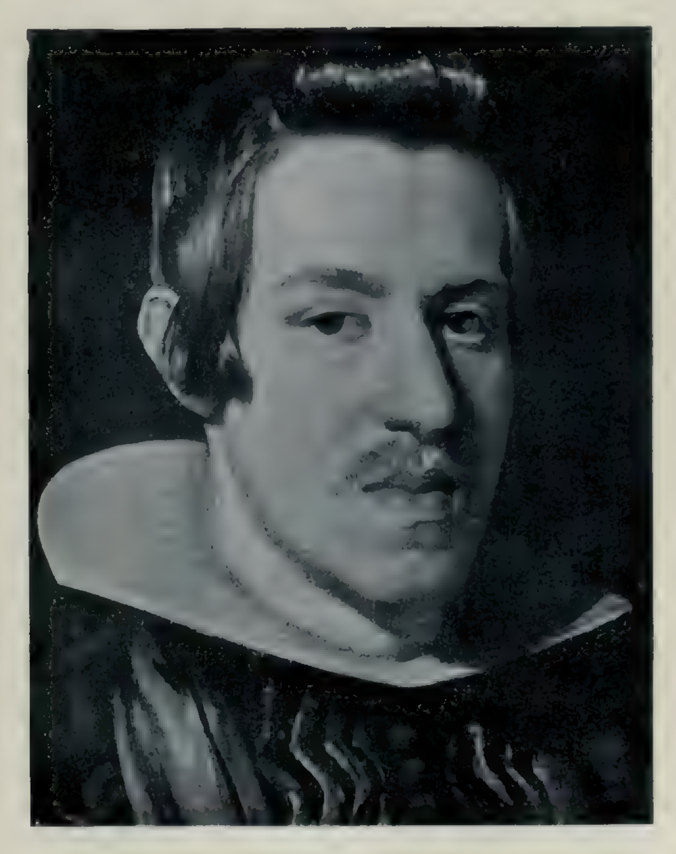


Abb. 77.
Velazquez: Der Infant D. Carlos. (Detail.)
Madrid, Prado.

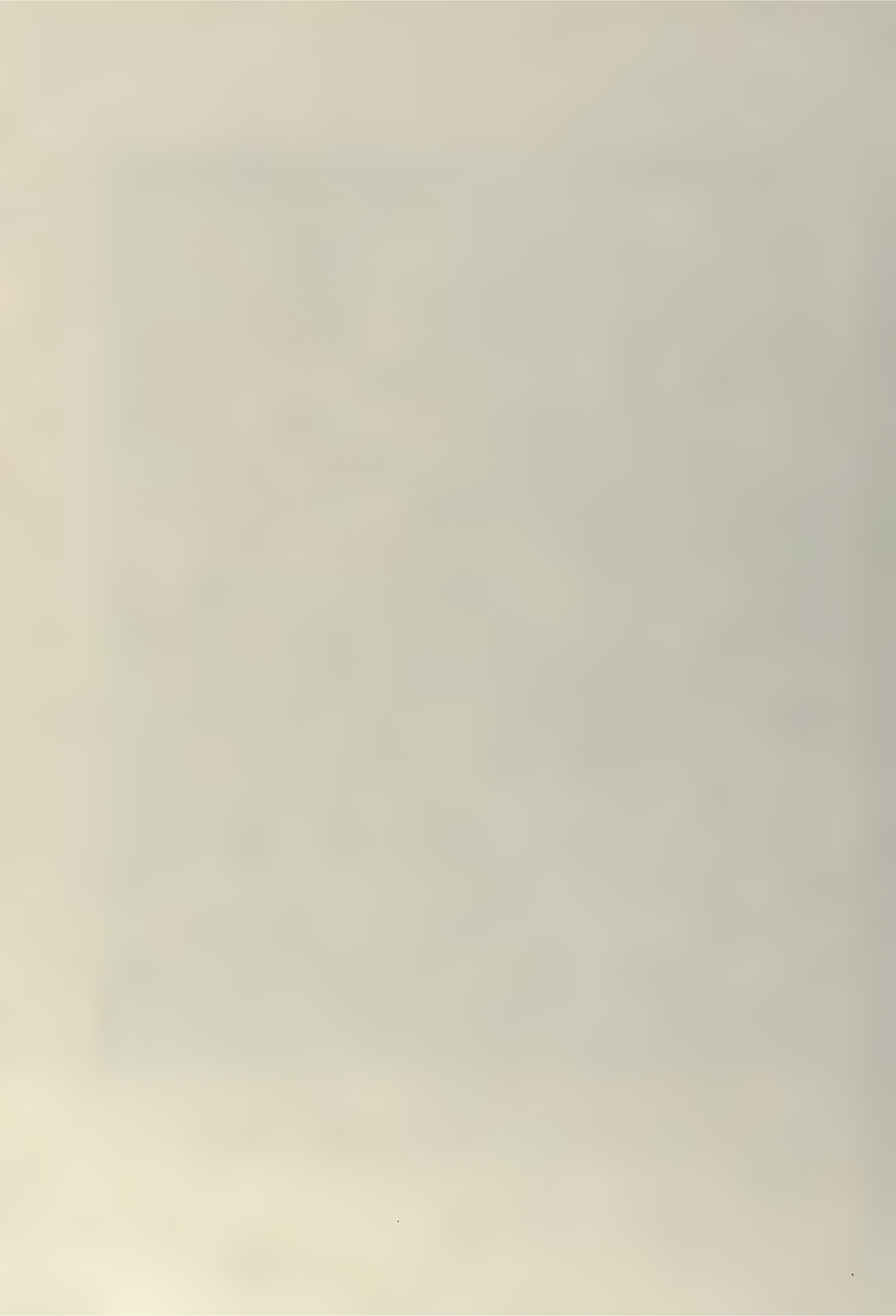
zu dürfen, nicht nur daß es ihn in seinen letzten Lebensjahren mit höchster Genugtuung erfüllte, Ritter des Santiago-Ordens zu sein, auch in seiner Kunst wahrte er stets einen vornehmen, zurückhaltenden Charakter, ja seine stolze, keusche Art, die sich nicht jedem gleich zu erkennen gibt, wirkt für diesen Nobile etwas überraschend, denn sie ist weit mehr eine kastilische als andalusische Eigenschaft, aber sie zeigt, wie sehr sich Velazquez in Madrid in kastilisches Wesen eingelebt hat, sie rechtfertigt auch neben manchem andern unser Vorgehen, den Künstler nicht bei der Sevillaner Schule sondern im Zusammenhang mit dem Madrider Kunstleben zu behandeln.

Wie alle seine Kollegen begann er im Tenebrosostil, malte Genrebilder mit kräftiger Licht- und Schattenwirkung. Wie so viele seiner Genossen verehrte auch er in Ribera den größten damals lebenden spanischen Maler und nahm sich nicht nur dessen Naturalismus, denn der war ja spanisches Allgemeingut, sondern auch dessen Farbbehandlung zum Muster. Seine frühesten uns bekannten Leistungen, die „Purísima" (Abb. 76) und der „Johannes auf Patmos", 1617 für den Kapitelsaal des Convento del Carmen Calzado in Sevilla gemalt, die 1619 entstandene „Anbetung der Könige" im Prado, wie die verschiedenen Genrebilder, angefangen von dem Petersburger „Frühstück", den beiden „Jünglingen bei der Mahlzeit" im Apsley-House, der alten Köchin in der Sammlung Cook in Richmond, und „Christus im Hause der Martha" sind alles keine überwältigenden Leistungen. Wohl spürt man hier die Klaue des Löwen, aber gleichalterige Kollegen des Velazquez, die dann ja allerdings sich nicht so weiter entwickelt haben, machten damals ganz ähnliche Dinge, ja der hl. Petrus in der Sammlung Beruete ist der Art Zurbarans aus jener Zeit sehr nahe verwandt, so daß man es verstehen kann, wenn der Besitzer einer leicht variierten Replik dieses Bildes, D. Eduardo Flores in Madrid, sein Exemplar für einen Zurbaran hält. In dem „Wasserverkäufer von Sevilla" im Apsley-House allerdings bewundert man schon neben dem interessanten Naturalismus die außerordentliche Monumentalität der Zeichnung, und die in der Sammlung Altmann in New York befindliche Darstellung des „Christus in Emmaus" (wie alle die eben genannten Darstellungen ungefähr zwischen 1618 und 1620 entstanden) ist gleichfalls schon von einer schlichten Größe und sehr interessant in der Lichtbehandlung. Von des Künstlers ungewöhnlicher Befähigung für das Porträt legt bereits das um 1620 entstandene männliche Bildnis im Prado beredtes Zeugnis ab. Wohl die letzte Arbeit, die Velazquez vor seinem Scheiden aus Sevilla schuf, ist die unvollendet gebliebene „Caselverleihung an den hl. Ildefons", im erzbischöflichen Palais zu Sevilla: des Meisters Abschiedsgruß an seine Tenebrosomanier.

Es ist charakteristisch, daß sich Velazquez mit einem Porträt am Madrider Königshof eingeführt hat: Mit jenem Bildnis seines Freundes Fonseca, das, wie so viele andere Werke, aus den ersten Jahren von Velazquez Madrider Tätigkeit heute leider verschollen ist. Verloren gegangen ist sogleich das erste Bild, das ihm der König in Auftrag gegeben hatte, ein „Reiterbildnis" des Monarchen, zu dem das Brustbild des jungen Fürsten (mit dem wohl erst später von dem Meister übermalten Harnisch) eine vorbereitende Studie gewesen ist. Vielleicht auch benutzte er diesen Kopf für das lebensgroße Bildnis des Königs im Prado, das der Künstler wohl kurz nach dem Reiterbildnis geschaffen hat. Welch enorme Fortschritte der Meister in wenig Jahren machte, beweist das gewissermaßen als Gegenstück aufzufassende, um 1626 entstandene, lebensgroße Porträt des Infanten Don Carlos, des Königs Bruder (Abb. 77). Hier ist alles schon luftiger, die Haltung ungezwungener, der auf dem ersten Porträt noch immer sehr starke Kontrast von Licht und Schatten bereits etwas gemildert. Dem Porträt des Königs nahe steht das des Herzogs von Olivares (New York, Museum der Hispanic Society. Eine spätere Variante dieses Stückes, vielleicht von Mazo, sieht man in der Petersburger Eremitage, die von Velazquez selbst ein um 1640—42 entstandenes Brustbild dieses Staatsmanns besitzt.) Olivares war der große Gönner unseres Künstlers, der ihm Eingang bei Hof verschafft hat (schon kurz nach der Thronbesteigung des Königs 1622, war Velazquez in Madrid gewesen, in erster Linie um die Kunstschätze in der spanischen Hauptstadt und im Escorial zu studieren,



Abb. 78.
Velazquez: Don Antonio Alonso Pimentel.
Madrid, Prado.



dann aber wohl auch schon damals mit der stillen Hoffnung, eine Stelle bei Hof zu erlangen, was ihm aber beim erstenmal wohl wegen ungenügender Protektion nicht gelungen war). Auch das leicht humoristische „Porträt eines jungen Geistlichen" in der Sammlung Hundington in Los Angeles stammt aus den ersten Madrider Jahren des Meisters, ebenso wie das wohl kaum vor das Jahr 1625 zu setzende sogenannte „Geograph" im Museum zu Rouen, wohl das Bildnis eines



Abb. 79.
Velazquez: Die Übergabe von Breda.
Madrid, Prado.

Hofnarren. Erst nach dem Porträt des Infanten Don Carlos dürfte dann jenes nicht ganz vollendete „Bildnis eines jungen Mannes" in der Münchener Alten Pinakothek entstanden sein, das zu den vollendetsten Porträts des Künstlers gehört, trotzdem es noch nicht die ganz lockere Malerei seiner späteren Zeit aufweisen kann.

Von großen Kompositionen des Künstlers aus jenen Jahren ist uns nur das Gemälde mit den „Trinkern", „Los Borrachos", bekannt, da die „Austreibung der Moriscos", 1627 in einem Wettbewerb mit Carducho und Nardi preisgekrönt, leider verbrannt und auch in keiner Nachbildung erhalten ist. Die 1629 ge-

malten „Borrachos“ (von denen das Neapolitaner Museum eine lebensgroße Aquarellreplik besitzt, die dem Meister selbst äußerst nahe steht) bilden den Abschluß von Velazquez erster Madrider Periode, von seinem Jugendstil überhaupt. Der Künstler zieht hier das Fazit aus allen seinen bisherigen Studien und gibt uns da eine der grandiosesten und zugleich amüsantesten Genreszenen, die jemals geschaffen worden sind. In seinem Humor zeigt er sich hier als ein würdiger Landsmann des Cervantes. So vorzüglich nur auch das Ganze ist, so muß doch bemerkt werden, daß das Plain-air dieser Szene alles weniger als natürlich ist. Der Künstler hat die Figurengruppe im Atelier gemalt und die Landschaft erst nachher hinzugefügt.

Als Belohnung für dieses im Auftrag des Königs gemalte Bild erhielt Velazquez die Erlaubnis und das Geld zu einer italienischen Reise. Die zwei Jahre, die er in Italien, vor allem in Venedig, Rom und Neapel zugebracht hat, wurden von der größten Bedeutung für die Weiterentwicklung seiner Kunst. Dreierlei war es, was ihn in Italien begeisterte und zu neuen Schöpfungen anregte. Einmal die Antike. Den Niederschlag dieser Begeisterung darf man wohl in den beiden großen Kompositionen „Die Schmiede des Vulkan“ (im Prado) und „Der blutige Rock Josephs“ (Escorial) erblicken mit ihrer reliefartigen Kompositionsweise und den zahlreichen Akten. Vielleicht hat aber bei der Entstehung dieser Bilder auch des Künstlers Ehrgeiz eine Rolle gespielt, der seinen italienischen Kollegen zeigen wollte, daß er ihnen auf ihrem eigensten Gebiet, in der Behandlung des Aktes in keiner Weise nachstehe.

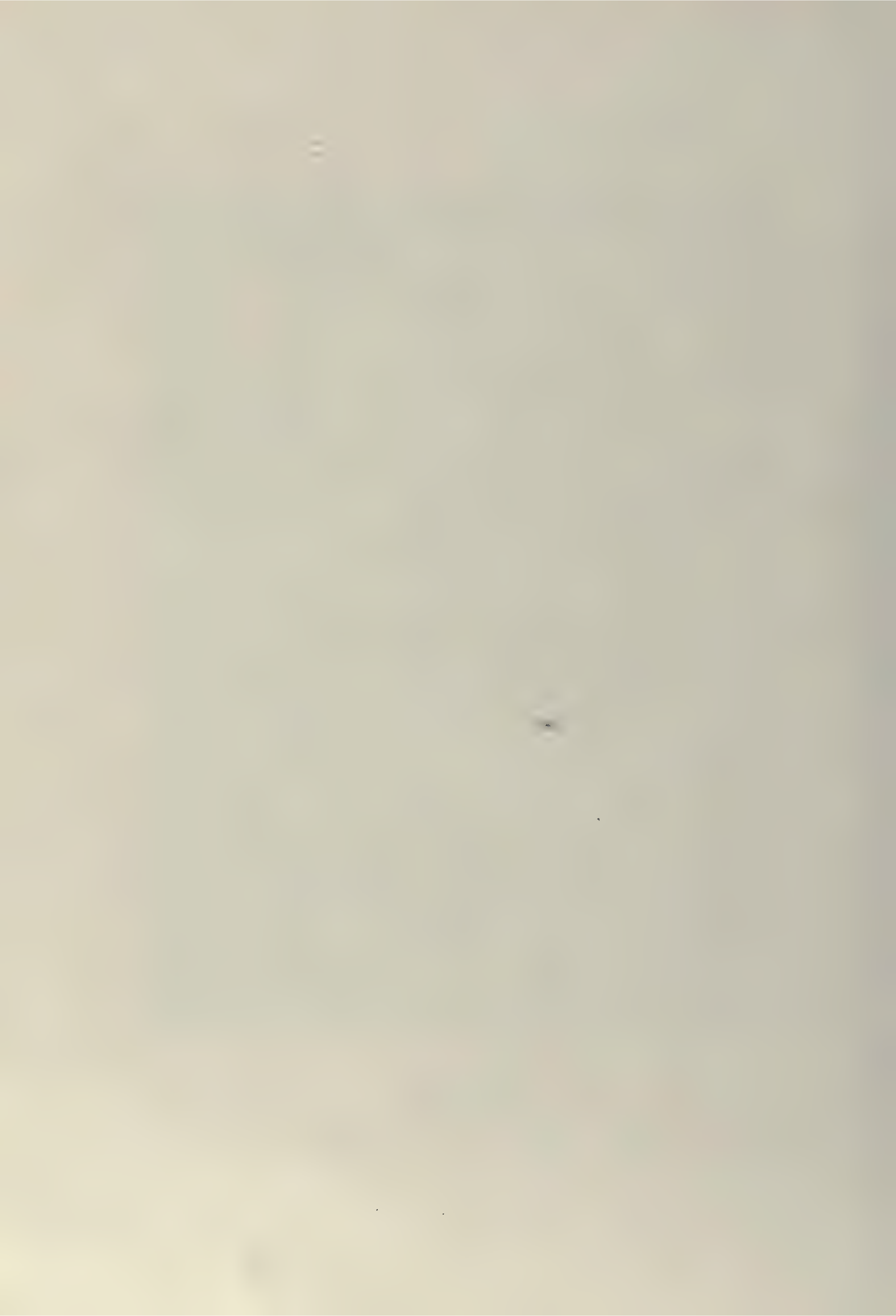
Zweitens die Natur. In der Villa Medici malte er jene beiden kleinen Landschaften, die nicht zu den kleinsten Perlen des Velazquez-Saales im Madrider Prado gehören. Sie waren mit ihrem frischen naiven Impressionismus für die damalige Zeit etwas ganz neues und unerhörtes. Sie spiegeln zu gleicher Zeit in trefflicher Weise das mehr lyrisch als dramatisch veranlagte Temperament des Künstlers wieder. Man komme hier nicht mit Grecos Jahrzehnte früher entstandenen Landschaften. Sie sind etwas völlig verschiedenes, in ihrer zauberhaft phantastischen dramatischen Art ganz singuläre Erscheinungen, bei aller Benutzung von wirklichen Motiven aus der Toledaner Landschaft doch geschlossene Schöpfungen, die vor allem dem Gehirn ihres Autors entsprungen sind, Meditationen über das Thema Natur, aber nicht die Natur selbst.

Drittens: Tintoretto. Kein Künstler hat auf Velazquez eine so nachhaltige, eine so tiefgehende Wirkung ausgeübt, wie dieser große Venezianer. Velazquez folgte in dieser Bewunderung für den genialen Schüler Tizians seinem älteren Landsmann Ruelas, und er hat natürlich in noch vollkommener Weise von Tintoretto die gleichen Dinge übernommen, wie sein künstlerischer Vorfahre in Sevilla. Velazquez kopierte Tintorettos Werke vor allem sein großes „Abendmahl“. Die Weiträumigkeit, der eigenartige Naturalismus und die Lufttöne waren es vor allem, die Velazquez an diesem Bild begeisterten. Von Tintoretto hat Velazquez seine ganze spätere Kompositionsweise übernommen, wie man sie vor allem in der Übergabe von Breda ausgeprägt findet. Der Vordergrund mit kräftigen, tiefen und großen Farbflächen und die Benutzung der Silhouette, die sich vom hellem Grund abhebt, der Mittelgrund tiefer gelegen mit lichten zarten Tönen, rosa, hellblau und crème und der Hintergrund erst recht zart und duftig gehalten.

Die Gemälde, die Velazquez nach seiner Rückkehr aus Italien in den dreißiger Jahren in Madrid schuf, vor allem seine Porträts, besitzen fast durchgehends einen



Abb. 80.
Velazquez: Cruzifixus.
Madrid, Prado.



hellen, silbrigen Gesamtton. Bei dem etwas krampfhaften Aufspüren von Beziehungen zwischen Velazquez und Greco hat man in den letzten Jahren versucht, diese silbergrauen Töne auf den Einfluß Grecos zurückzuführen, jedoch ganz mit Unrecht, da das Grau des Greco von dem des Velazquez völlig verschieden ist und auch ganz andere Funktionen zu erfüllen hat. Das Grau des Greco soll das blühende Farbenbukett dieses Koloristen gleich einem starken Band zusammenhalten, das Grau des Velazquez aber ist das des Valeurmalers. Denn zu einem Valeurmaler war der große Spanier geworden, er baute diese Kunst immer mehr aus und ist der größte Valeurmaler geblieben bis zu den genialen Franzosen des 19. Jahrhunderts, die seine Art weitergeführt haben.

Noch auf der italienischen Reise in Neapel ist das Brustbild der Infantin Maria, Königin von Ungarn, entstanden (Prado) eine Studie zu dem heute verschollenen großen Gemälde (von diesem eine Atelier-Replik im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum). Auch das „Bildnis einer Dame" im Prado, wohl die Gattin des Künstlers darstellend, dürfte erst nach der italienischen Reise entstanden sein, ebenso das lebensgroße Porträt des Don Diego de Corral (gest. 20. Mai 1632). Natürlich malte der Künstler sofort nach seiner Rückkehr auch verschiedene Porträts der Königlichen Familie, vor allem Philipp selbst in jenem lebensgroßen Bildnis der Londoner Nationalgallery, das deutlich zeigt, wie viel freier und beweglicher der Meister in seiner Technik geworden ist. Auch die Bildnisse des kleinen Balthasar Carlos mit seinem Zwerg im Museum zu Boston, das künstlerisch noch freiere ungefähr ein Jahr später entstandene Wallace Collection in London sind um 1631 bzw. 1632 entstanden. Diese beiden letztgenannten Bilder, deren Entstehungszeit doch nur um eine kurze Zeitspanne voneinander getrennt ist, beweisen, wie erstaunlich rasche Fortschritte der Meister von einem Gemälde zum andern machte. Es wird einem aber auch hier so recht klar, mit welchem Ernst der Künstler stets zu Werke ging. Wohl hat er nur verhältnismäßig wenig Werke geschaffen, aber jedes Gemälde bedeutete für ihn eine neue Aufgabe, in jeder Schöpfung suchte er ein neues künstlerisches Problem zu behandeln.

Aus den ersten dreißiger Jahren stammt auch die eigenartige Darstellung des „Christus nach der Geißelung mit der Anima Christiana" in der Londoner Nationalgallery, die leicht an gewisse Schöpfungen Zurbarans erinnert. Schließlich möchten wir an dieser Stelle das brillante Porträt des neunten Grafen von Benavente, D. Antonio Pimentel im Prado (Abb. 78) nennen, das Velazquez wohl etwas von venezianischen Feldherrnporträts inspiriert gemalt hat.

Der silbrige Gesamtton, von dem wir weiter oben sprachen, der in den eben genannten Werken sich bereits deutlich bemerkbar macht, kommt in den berühmten Reiter- und Jäger-Bildnissen des Velazquez, die in der Mitte der dreißiger Jahre entstanden sind, voll zur Geltung. Die künstlerische Tendenz, die Velazquez mit diesem silbergrau verfolgte, ward in der gleichen Zeit von andern großen Meistern wie Franz Hals, Ribera und Guido Reni geteilt. Es haben aber sicherlich nicht nur rein künstlerische Erwägungen den Meister zu diesem Silbergrau geführt, sondern, wie stets bei Velazquez, hat auch hier die Natur den ersten Anstoß gegeben. Die Madrider Hochebene mit dem zerklüfteten, unfruchtbaren, schneebedeckten Guadarramagebirge im Hintergrund, das auch Velazquez fast immer auf den in Frage kommenden Porträts für den Fond benutzt hat, — sie erglänzt in jenem eigenartigen silbriggrauen Ton.

Unter den Reiterporträts ist das des Herzogs von Olivares (Prado) vielleicht

das erste (wohl sicher nicht später als 1634) entstanden. Es folgt dann das des Königs und schließlich die Perle von allen, das Porträt des Kronprinzen Balthasar auf seinem Ponny. Die eigenartige Unteransicht ist wohl daraus erklärlich, daß das Bild für einen ziemlich hohen Platz im Königssaal des Buen Retiro-Palastes bestimmt war. Man hat in jüngster Zeit diese Porträts angegriffen und sie im Vergleich mit Tizians berühmtem Reiterbild Karls V. bei Mühlberg herabsetzen zu können geglaubt. Man hat dabei aber vergessen, daß Velazquez an ganz andere Verhältnisse gebunden war als Tizian, daß vor allem die Reitkunst des 17. Jahrhunderts nun einmal ganz verschieden von der des 16. ist und Velazquez sich mit diesen, nicht immer sehr natürlichen Posituren abfinden mußte. Wer aber wollte leugnen, daß dieser Balthasar ein Werk von köstlicher Frische ist, strahlend wie ein Frühlingsmorgen! (Der Anteil von Velazquez an der Vergrößerung und Übermalung des Reiterporträts von Bartolomé Gonzalez mit Philipp III. und dessen Gemahlin im Prado, ist bedeutend geringer als man vielfach annimmt. Er beschränkt sich vornehmlich auf die Pferde, die herrlich gemalten Köpfe. Die Übermalung des Hintergrundes usw. scheint nicht einmal Mago, sondern ein ziemlich geringer Gehilfe des Meisters ausgeführt zu haben.)

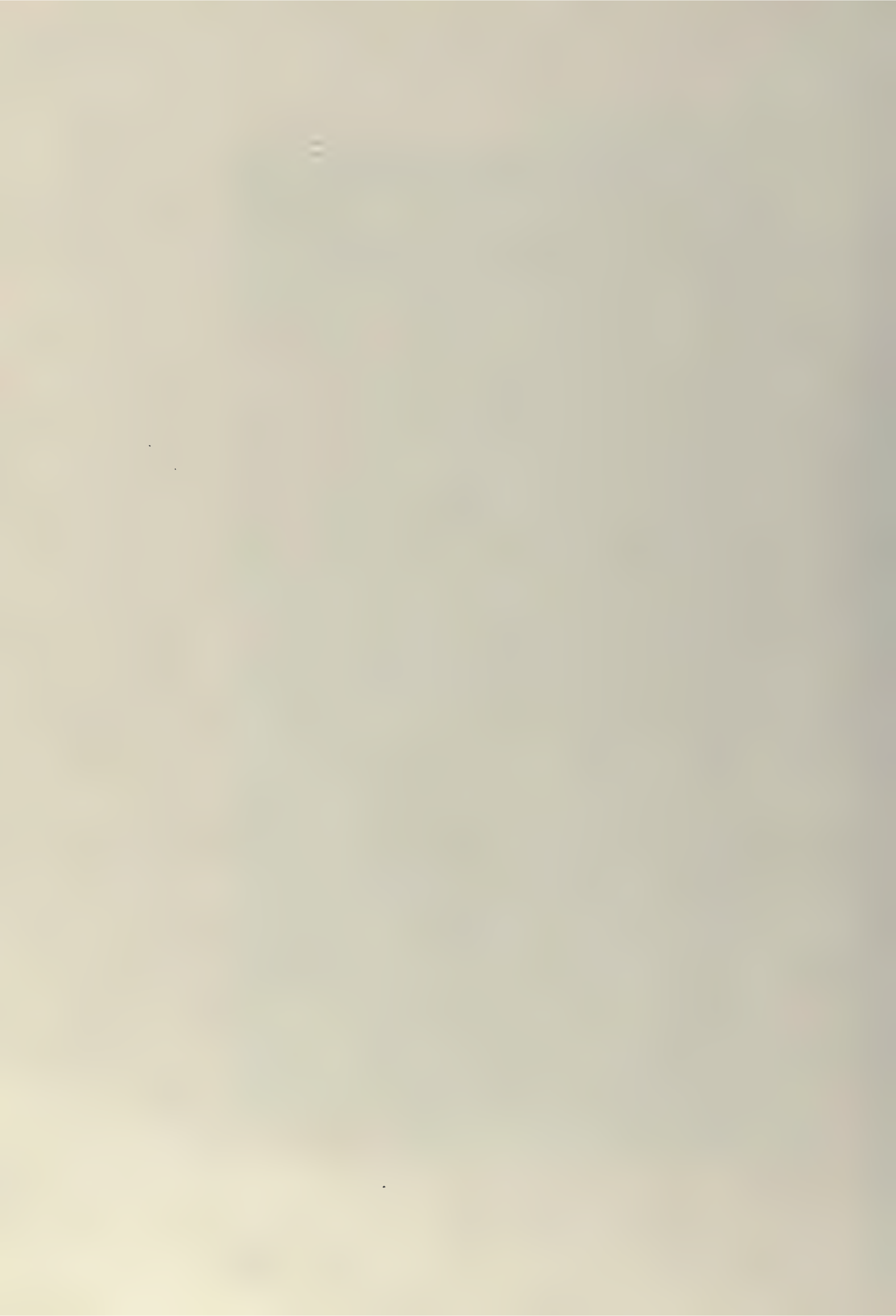
Wie sehr man dazu berechtigt ist, das Erzwungene in den Reiterbildern nicht auf Kosten des Künstlers zu setzen, beweisen die Jägerporträts (Philipp IV., sein Bruder und Balthasar), die alle von größter Schlichtheit und ungezwungenster Natürlichkeit sind. Wie Velazquez bei den Reiterstücken seine große Meisterschaft in der Darstellung von Pferden gezeigt hat, so offenbart er sie hier in der Wiedergabe der Jagdhunde. Bewundernswert vor allem der liegende auf dem Porträt des Kronprinzen. Die Malweise des Künstlers wird in diesen Jahren immer lockerer und seine Charakteristik immer tiefer. Davon legen die in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre entstandenen Porträts wie das Brustbild eines unbekannten Mannes im Apsley-House, das des Bildhauers Martinez Montañes, dessen geistig-künstlerische Tätigkeit bei der Modellierung von Philipps Büste hier unübertrefflich wiedergegeben ist, sowie das Porträt des Oberjägermeisters Juan Mateos in Dresden und das überaus synthetisch gemalte „Brustbild des Herzogs Francesco II. von Modena" in der Galerie von Modena aus dem Jahr 1638 beredtes Zeugnis ab.

Nicht erst zu Ausgang der dreißiger Jahre, wie bisher allgemein angenommen wurde, sondern bereits vor April 1635 ist das Hauptwerk des Velazquez aus dieser seiner mittleren Periode entstanden: „Die Übergabe von Breda" (Abb. 79), gewöhnlich „die Lanzen" (las Lanzas) genannt. Wie vor kurzem Elias Tormo, unseres Erachtens in völlig überzeugender Weise, dargetan hat, stellt nämlich nur dieses Bild, die bereits von dem florentinischen Gesandten Serrano 27. April 1635 erwähnte „Übergabe von Breda" dar und nicht etwa das erst seit 1701 gleichfalls als solche bezeichnete Gemälde des Jusepe Leonardo, das vielmehr einen anderen Sieg des Spinola, nämlich die ebenfalls schon von Lerrano zitierte „Übergabe von Juliers" wiedergibt.

Es erscheint ja auch ganz undenkbar, daß Velazquez bei der Verteilung der Aufträge für die Ausschmückung des Salon de Reinos 1633 übergangen worden wäre. Von jeher als eines der bestgemalten Bilder und als das sorgsamst komponierte Werk des Velazquez berühmt, interessiert uns dieses Stück durch seinen Zusammenhang mit der Kunst der großen Vorbilder des Velazquez. Wir bemerkten schon, daß seine Anlage in räumlicher Disponierung, in der Verteilung der Farben ganz den Prinzipien Tintorettos folgt, interessant ist aber



Abb. 81.
Velazquez und Mazo: Ansicht von Zaragoza.
Madrid, Prado.



auch seine Verwandtschaft mit zwei Werken, die ein anderer genialer Künstler, der gleichfalls ein glühender Bewunderer Tintorettos war, eine Reihe von Jahren vorher geschaffen hat: Rubens. Ohne irgendwie eine Abhängigkeit behaupten zu wollen, möchten wir hier lediglich feststellen, daß in der Gesamtanlage, wie in einigen Details die Übergabe von Breda eine große Verwandtschaft besitzt mit der Begegnung des Kardinal-Infanten Ferdinand mit dem König von Ungarn (1634 entstanden und durch den Stich van Thuldens den spanischen Künstlern



Abb. 82.
Velazquez: Aus der „Ansicht von Zaragoza".
Madrid, Prado.

wohl bekannt) und der „Versöhnung Jakobs und Esaus", die sich zu des Velazquez Zeiten im Madrider Schloß befand und später auf Umwegen in die Münchener Alte Pinakothek gelangt ist. Ablehnen möchten wir aber auf jeden Fall, daß das Bild von der „Mauritiusmarter" des Greco im Escorial angeregt ist, denn die Lanzen, die Velazquez der Hintergrundspartie des Grecoschen Bildes entlehnt haben soll, finden sich schließlich auch auf der Darstellung der „Übergabe von Juliers" von der Hand des José Leonardo; überhaupt geht dieses Detail, dessen künstlerische Bedeutung stark übertrieben wird, letzten Endes doch auf eine damals ganz reguläre militärische Formation zurück.

Gleichfalls in den Ausgang der dreißiger Jahre wird allgemein die Entstehung des außerordentlich abgeklärten „Cruzifixus" gesetzt, den Velazquez für die Nonnen von S. Placido in Madrid gemalt hat (Madrid, Prado Abb. 80). Die Werke aus den vierziger Jahren sind im allgemeinen von etwas dunklerer Gesamthaltung und zeigen das Streben, immer noch pastoser zu werden, immer mehr noch die um die Figuren wogende Luft auf der Leinwand festzubannen. So entsteht das lebensgroße Porträt des Hofnarren Pablillos de Valladolid, das männliche Brustbild der Dresdener Galerie, das Brustbild des Olivares in der Petersburger Eremitage, die „Dame mit dem Fächer" in der Wallace Collection, höchst wahrscheinlich die Tochter des Künstlers, die Gattin Mazos darstellend, vor allem aber das Porträt Philipps IV., 1644 in Fraga gemalt, mit seinen silbrigen und erdbeerroten Tönen eine der brillantesten Schöpfungen des Meisters (das nicht ganz tadellos erhaltene Original in der Sammlung Frick in New York).

Interessant, aber nicht zum allerbesten erhalten ist das zwischen 1644 und 1647 entstandene Brustbild angeblich den Kardinal Pamphili darstellend im Besitz der Hispanic Society in New York. Dagegen ist die Eigenhändigkeit des Velazquez bei dem Porträt des Kardinals Borja in Frankfurt a. M. (Städelsches Institut) nicht über jeden Zweifel erhaben; höchst wahrscheinlich ist es eine alte Kopie des um 1644 entstandenen Originals, gefertigt von derselben Hand, die auch das von Velazquez in seinen ersten Madrider Jahren gemalte Gongora-Porträt im Prado kopiert hat. Sicherlich Kopie ist das Bildnis des Dichters Quevedo in Apsleyhouse zu London. Schließlich haben wir wie hier noch zwei Narren-Porträts zu nennen, die in rein künstlerischer Hinsicht zu den allerbesten Schöpfungen des Meisters aus jenen Jahren gehören, das 1644 entstandene Bildnis des „Primo" und das gleichfalls aus den vierziger Jahren stammende des „Sebastian de Mora". Zu erwähnen bleibt uns hier noch die bereits gegen Ende der dreißiger Jahre entstandene „Saujagd Philipps IV." in der Londoner Nationalgallery, interessant durch die Behandlung der Landschaft sowohl wie vor allem der überaus reizvollen höchst lebendigen und elegant erfaßten Figurengruppen. Zwei ausgezeichnete kleine Studien zu ähnlichen Bildern sieht man im Bowood-house im Landsitz des Lords Landsdowne (doch ist die Autorschaft des Velazquez bei diesen Stücken nicht ganz unbestritten. Vielleicht kommt Mazo als wahrer Autor hier in Betracht).

Velazquez ist wohl auch bei der Ausführung der Figurengruppen auf der „Ansicht von Zaragoza" im Prado (Abb. 81 und 82), die sein Schwiegersohn Mazo 1647 gemalt hat, ziemlich stark beteiligt. Dagegen hat das Gruppenbild im Louvre, wie die zwei Studien in der Sammlung Wesendonk in Bonn nichts mit Velazquez zu tun.

1649 ging der Meister zum zweitenmal nach Italien, vor allem zum Ankauf von Kunstwerken und Gipsabgüssen antiker Bildwerke sowie zur Anwerbung bedeutender Freskomaler, die bei dem Erweiterungsbau des Madrider Schlosses mitwirken sollten. In Venedig erwarb er verschiedene Werke der von ihm so verehrten Veronese und Tintoretto und unterhandelte in Rom mit Poussin und Salvator Rosa wegen der eben genannten Pläne. Gemalt hat der Künstler auf dieser Reise, von der er 1651 zurückkehrte, nur sehr wenig, aber das wenige gehört zum allerbedeutendsten im Werk des Künstlers und bezeichnet den Beginn seiner letzten, grandiosesten Periode. Der rein malerische Stil und die Befreiung von jeglicher dünnen linealmäßigen Innenzeichnung, ist hier erreicht.

Seine Figuren sind nun wirklich von der Atmosphäre umwogt, die Köpfe und Hände sind in Farbflächen aufgebaut und trotz der scheinbar stenographischen Zeichnung ist jeder Körperteil, jegliches Fingerglied bis ins kleinste verstanden und verständlich. Daß mit all diesem eine ungeheure Vertiefung der Charakteristik Hand in Hand geht, ist eigentlich selbstverständlich. Bemerkt sei nur noch, daß Velazquez in den Werken dieser letzten Periode vor allem bewiesen hat, wie man kostbare brillante Stoffe malt, ohne in virtuose Stoffmalerei zu verfallen.

Die beiden einzigen Werke, die wir aus dem zweiten römischen Aufenthalt des Meisters noch besitzen, sind das Porträt von dem Gehilfen des Velazquez, dem Mulatten Juan de Pareja in Castle Howard, eine Replik in Longford Castle bei Earl of Radnor.: der Auftakt zu dem monumentalen, weltberühmten Porträt des Papstes Innocenz X. im Palazzo Doria (eine Vorstudie zu dem Kopf in der Petersburger Eremitage). Verschollen sind eine ganze Anzahl von Porträts, die Velazquez in Rom noch ausgeführt haben soll, so das des Barbiers seiner Heiligkeit.

Nach seiner Rückkehr malte der Künstler verschiedene Porträts der zweiten Gattin seines königlichen Herrn, der Maria Anna von Österreich. Sind auch die hohen Qualitäten des großen Bildes im Wiener Hofmuseum infolge des kranken Zustands der Leinwand nicht mehr ganz zu genießen, so strahlt uns in dem Brustbild der Sammlung La Caze im Louvre ein wahres Juwel entgegen.

Weniger gelungen als Ganzes erscheint die für das Oratorium dieser Königin gemalte „Marienkrönung“, heute im Prado. Ist auch die Malerei dieses trefflich erhaltenen Bildes ausgezeichnet, die stolze Haltung der Madonna für den Künstler überaus charakteristisch und die Engelsköpfe von höchstem Liebreiz, so wirkt das Ganze doch nicht allzu erfreulich, da es vor allem im Ausdruck geradezu langweilig zu nennen ist. Daß sich Velazquez hier, wie verschiedentlich behauptet worden ist, an ein Gemälde Grecos angelehnt habe, bestreiten wir ganz entschieden, denn die Komposition unseres Bildes findet sich genau so schon bei Dürer, und das Kolorit ist völlig von dem Grecos verschieden. Den eigenartigen Dreiklang von Karmin, violett und blau, der uns hier entgegentönt, erklingt in verschiedenen andern Gemälden des Meisters aus dieser Periode wieder, so in dem „Mars“, der in seiner wenig göttlichen Auffassung zunächst etwas befremdend wirkt, als Malerei jedoch hohe Qualitäten besitzt, ferner in dem „Merkur und Argus“, einem Meisterstück dekorativer Malerei (die als Gegenstücke dazu gemalten Bilder „Venus und Adonis“ sowie „Amor und Psyche“ sind wohl bei dem großen Brand 1734 zugrund gegangen) und in der Venus mit dem Spiegel in der Londoner Nationalgallery, wo sich noch ein eigenartiges Schwarz hinzugesellt, das die Leuchtkraft des Frauenaktes (des einzigen, den wir aus der älteren spanischen Malerei kennen) noch verstärken soll. Vielleicht darf man dasselbe Modell, das dem Künstler zu dieser „Venus“ gedient hat in dem höchst reizvollen Mädchenkopf erkennen, der erst vor kurzem aufgetaucht ist und sich im Besitz von Julius Böhler in München befindet.

Eine ähnliche Farbensymphonie, wie die vor dem letztgenannten Stück besprochenen Arbeiten, weist auch der sogenannte „Don Juan de Austria“, ein Hofnarr Philipps IV. auf, ein Bild, das wie wenig andere für die Technik des Künstlers charakteristisch ist (Madrid, Prado). Es ist größtenteils überaus dünn gemalt, so daß die Struktur der Leinwand klar zum Durchbruch kommt, an anderen Stellen macht sich wieder ein höchst pastoser Farbenauftrag geltend. Nicht minder interessant als das Porträt dieses jämmerlichen Kerls mit dem

berühmten Namen sind die von drei weiteren Hofnarren: des „Don Antonio der Engländer“, des „Bobo de Coria“ und des „Kindes von Vallegas“ (Abb. 83). In diesem Zusammenhang seien auch die beiden großen Bettelphilosophenbilder der „Menippus“ und „Asopus“ genannt, die später auf Manet einen besonders starken Eindruck gemacht haben. Mit der gleichen Meisterschaft, womit Velazquez das blöde und tierische der verkrüppelten Hofnarren zu schildern verstanden hat, weiß er auch den Zauber kleiner Prinzen und Prinzessinen festzuhalten: In jenen



Abb. 83.
Velazquez: Das Kind von Vallecas (Detail).
Madrid, Prado.

Porträts, wie das der Infantin Margarete um 1655 entstanden im Wiener Hofmuseum, das uns entzückt und mit seinen silbrigen und erdbeerfarbenen Tönen so frisch wirkt, wie der Blumenstrauß, der auf dem Tische steht. In dem etwas schlechteren, ein Jahr später entstandenen Bildnis der gleichen Prinzessin im Louvre, das, obwohl weniger farbenreich, vor allem auf schwarz und weiß gestimmt, doch eine Fülle von Farbtönen enthält, und schließlich in jenem unvergleichlichen Wunderwerk, dem Porträt des Infanten Philipp Prosper mit dem Hündchen im Wiener Hofmuseum, ein Bild aus des Künstlers allerletzter Zeit, in dem er sozusagen die Resultante der Erfahrungen seines ganzen Lebens zieht,

ein Werk, das ganz abgesehen von seinen hohen malerischen Qualitäten, abgesehen von der vollendeten Technik, die raffiniert und doch zugleich von einer monumentalen Vereinfachung ist, abgesehen von dem Reichtum der Valeurs und von der Kunst der Wiedergabe der Atmosphäre rein menschlich einen ungeheuren Eindruck macht, ein sprechendes Dokument ist für das tiefe Empfinden des Künstlers sowohl, wie für das Leben am Hofe Philipps. Die erschütternde Tragik eines verlöschenden, einst so blühenden kräftigen Geschlechtes

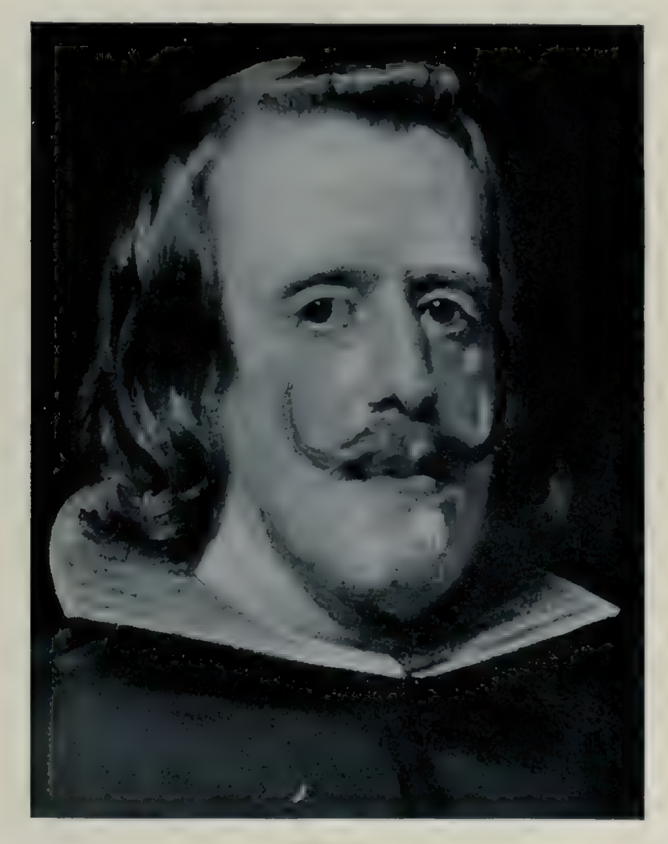


Abb. 84.
Velazquez: Philipp IV. (Detail).
Madrid, Prado.

spricht aus diesem Bild zu uns. Nicht minder ergreifend ist der monumentale Kopf des alternden, von Mißerfolgen in der Politik und durch Unglücksfälle in der Familie schwer geprüften Philipp IV., ein Herrscher, der viel Schlimmes hat erfahren müssen, aber doch die stolze Ruhe und eine echt königliche Würde in seiner Haltung bewahrt. Neben den unbedingt authentischen Exemplaren des Madrider Prado (das eine Vorstudie gewesen zu sein scheint, Abb. 84) und der Londoner National-Gallery haben die Varianten im Wiener Hofmuseum und in der Turiner Pinakothek einen schweren Stand, und ich vermag nicht mit völliger Gewißheit für deren Eigenhändigkeit einzutreten. Ganz spät ist auch das lebens-

große Bildnis des Monarchen im Panzer mit dem lebensgroßen Porträt der Maria Anna als Gegenstück im Prado.

Einem leider verschollenen, um 1656 entstandenen Doppelbildnis des Königspaars verdanken wir die umfangreichste Leistung des Meisters auf diesem Gebiet, das Bild der „Hoffräulein", „Las Meninas", das uns die kleine Prinzessin Margarete umgeben von ihrem Hofstaat im Atelier des Künstlers zeigt. Luca Giordano



Abb. 85.
Velazquez: Die Spinnerinnen (Detail).
Madrid, Prado.

hat dieses Gemälde die „Theologie der Malerei" genannt, und meistens wird es auch heute noch als die importanteste Schöpfung des Velazquez gefeiert. Wir vermögen es nicht, uns diesem Urteil anzuschließen, denn bei aller Trefflichkeit der Malerei, bei aller Meisterschaft in der Wiedergabe der Atmosphäre besitzt dieses Stück etwas unangenehm Virtuosenhaftes und macht allzusehr den Eindruck eines sorgsam gestellten „lebenden Bildes". Die Komposition wirkt mehr erkünstelt als kunstvoll, und so fehlt dem Bild etwas von der Harmonie, von der Selbstverständ-

lichkeit, die die anderen Schöpfungen des Meisters auszeichnet. Wohl kurz nach diesem Bild ist das Porträt der Infantin Margarete im Städelschen Institut in Frankfurt und das im Wiener Hofmuseum entstanden. Das andere Bild im Wiener Hofmuseum, das kurz vor des Künstlers Tod gemalt ist, macht keinen



Abb. 86.
Velazquez: Die Spinnerinnen (Detail).
Madrid, Prado.

ganz fertigen Eindruck. Das letzte Porträt der Infantin von Velazquez Hand dürfte jenes farbenprächtige, auf Silber und rosa gestimmte Kniestück im Prado sein, von dem eine Replik im Wiener Hofmuseum existiert, und deren Köpfe in späterer Zeit von Mazo übergangen worden sind.

Als das höchste Kunstwerk des Meisters aus seiner späten Zeit möchten wir die leider nicht ganz tadellos erhaltenen Teppichwirkerinnen im Prado-Museum bezeichnen (Abb. 86 und 87). Vollendet in der Komposition, wundervoll in der Zeichnung und von höchstem Reiz in der Lichtführung, ist es von großem Interesse durch die Wahl und Behandlung des Sujets. Es ist das erste große Fabrikbild, das wir kennen; Velazquez hat seine malerischen Reize entdeckt, hat zum erstenmal wirkliche Bewegung in jenem sausenden Rad der Spinnerin wiedergegeben. Gegen das Halbdunkel des Fabrikraumes hat er das flimmernde Licht des Hintergrunds gestellt, das jene Gestalten übergießt, die vor dem Gobelin stehen, in mehr als einer Hinsicht an Jan Vermeer van Delft erinnernd.

Vielleicht die letzte Schöpfung des Künstlers ist das für die Eremitage bei dem Palais Buen Retiro gemalte, jetzt im Prado befindliche Bild mit dem heiligen Antonius und Paulus, bestrickend vor allem durch die Landschaft mit ihren silbrig grünen Tönen. Und wenn der Heilige Einsiedler dem Raben dankt, daß er ihn statt des einen Himmelbrotes heute, weil er Besuch hat, die doppelte Portion bringt, so mag der Künstler hier etwas an sich gedacht und dem Himmel gedankt haben für die Gnade, daß ihm der Himmel das Geschenk des malerischen Genies verliehen hat. Denn ein Genie ist Velazquez gewesen, leicht schaffend ohne jene ungeheure Anstrengung, wie sie uns etwa aus dem Wirken Grecos vor Augen tritt. Es ist kein Ringen um einen neuen Stil, keine Kunst, wo das Gold aus den Schlacken hervorleuchtet, sondern das Werk eines ruhig und sicher fortschreitenden Menschen, der das seltene Glück hatte, stets das richtige zu treffen, ohne Abirrung den eingeschlagenen Weg bis zu Ende zu gehen und der sich in jeder Weise des ihm verliehenen Genius würdig zeigte. Das ist des Velazquez persönlichstes Verdienst, daß er stets von der hohen Mission der Kunst durchdrungen war, daß er sich stets zu vervollkommnen suchte, daß er, wie wir schon sagten, bestrebt war, sich nie zu wiederholen und nur ganz ausgereifte Werke aus der Hand zu geben wagte. Daß er weniger gemalt hat, als er hätte malen können, mache man ihm nicht zum Vorwurf, denn es ist besser, daß wir von ihm nur abgerundete Meisterwerke besitzen, als daß wir außer diesen noch eine Fülle von anderen Gemälden unser eigen nennten, die das glänzende Bild dieses großen Menschen vielleicht beeinträchtigen würden.

So interessant, so geistreich, so faszinierend Greco ist, man wird den großen Meister von Toledo doch stets nur anstaunen, bewundern, vielleicht auch verehren, aber lieben wie Velazquez, der den Menschen nicht nur mit dem Gehirn, sondern mit der Seele, mit dem Herzen erfaßt hat, das wird man Greco nicht können, denn wie seine Bilder von gleißendem, kaltem Glanz sind, so erscheint auch der ganze Künstler wie griechisches Feuer, das auf dem Wasser brennt. In Velazquez aber lebt bei aller äußeren Zurückhaltung tiefes, menschliches Empfinden. Und wenn er auch keine ekstatischen Heiligen malen konnte, so hat er uns doch Menschen vor Augen gestellt, die nicht nur durch die künstlerische Wiedergabe ihrer äußeren Erscheinung, sondern durch ihr Wesen, das der Künstler zum Ausdruck gebracht hat, einen tiefen Eindruck auf jeden Beschauer, auf jeden Kunstfreund ausüben, der in einem Gemälde nicht nur das Können eines geschickten Malers, die Farbensymphonie eines koloristisch begabten Künstlers sucht, sondern den Ausdruck einer Welt- und Lebensanschauung eines gottbegnadeten Genies.

Es ist ein großer Irrtum zu meinen, daß sich in des Velazquez Arbeiten das gesamte Leben am Hofe des vierten Philipp widerspiegelt, ebenso wie es ein Unsinn ist,

die photographierte Treue seiner Porträts zu betonen, sei es im lobenden oder tadelnden Sinne. Bei allem politischen Elend feierte man damals in Madrid rauschende Feste, wurden prunkvolle Theateraufführungen veranstaltet, schaurige Auto da fés mit düsterem Pomp abgehalten. Von alledem, von dem galanten Leben am Hof Philipps IV. erzählen uns — von wenigen Jagdbildern abgesehen — die Gemälde



Abb. 87.
Mazo: Die Familie des Künstlers.
Wien, Hofmuseum.

des Velazquez kein Sterbenswort. Velazquez hat seine Stoffe mit weit größerem Bedacht ausgewählt (das ihm nicht Zusagende überließ er gern anderen, wie Francisco Rizi), hat in seine Porträts weit mehr von seinem eigenen Wesen hineingelegt, als man für gewöhnlich anzunehmen geneigt ist. Daß Velazquez in der Art, wie er, vom rein malerischen Gesichtspunkt aus betrachtet, seine Porträts aufzufassen pflegte, keine singuläre Erscheinung war, daß er bei all seiner augenscheinlichen Verehrung für den Porträtisten Greco nicht bei diesem Anleihen

zu machen brauchte, haben wir schon im ersten Band angedeutet. Velazquez ist der geniale Vollender dessen geworden, was bereits Alonso Sanchez Coello und Pantoja de la Cruz in der Madrider Porträtmalerei angebahnt hatten. Und gleichfalls sei hier nochmals betont, daß vielleicht gar vieles in dem Wesen des Menschen, des Malers und besonders des Porträtisten Velazquez nur, oder wenigstens zu gutem Teil aus seiner portugiesischen Abstammung zu erklären ist, ähnlich wie bei Alonso Sanchez Coello vor ihm und Claudio Coello nach ihm.

Die Anzahl der Schüler und Nachahmer des Velazquez ist nicht gering, allein von den meisten kennen wir nur die Namen und keine Werke, während andererseits wir zu vielen aus der Werkstatt des Künstlers stammenden Gemälden keinen Autornamen mit Sicherheit anführen können. Ist auch die Gesamtzahl der uns aus des Velazquez Atelier noch erhaltenen Arbeiten bei weitem nicht so groß, wie etwa die aus der Werkstatt des Rubens stammenden, so ist der Fall hier doch mindestens ebenso schwierig, und es bleibt hier der Wissenschaft in der Scheidung der verschiedenen Hände noch genug zu tun übrig. In den letzten Jahren ist vor allem eine Persönlichkeit wieder greifbarer hervorgetreten, Juan Bautista Martinez del Mazo, der Schwiegersohn des Velazquez. Sein Geburtsjahr steht nicht fest. Er dürfte um das Jahr 1612 in Madrid geboren sein. Anfangs der dreißiger Jahre trat er in das Atelier des Meisters ein, heiratete Januar 1634 seine älteste Tochter Francisca, mit der er bis zu deren Tod (1658) in glücklicher Ehe lebte, erhielt gleich nach seiner Verheiratung durch die Vermittlung des Velazquez ein Hofamt, wurde nach Velazquez Tod Hofmaler, vermählte sich in seinen letzten Jahren noch einmal und ist am 9. Februar 1667 zu Madrid gestorben. Wir kennen eigentlich nur zwei Arbeiten, die als ganz sicher von Mazos Hand stammend beglaubigt sind: Das mit des Künstlers Wappen bezeichnete Familienbild im Wiener Hofmuseum, um 1652—1658 entstanden (Abb. 87), und die Ansicht von Zaragoza 1647 im Auftrag des Königs gemalt. Aber schon bei diesem Bild beginnen die Schwierigkeiten, denn nach alter Überlieferung hat Velazquez seinen Schwiegersohn bei der Ausführung der reizvollen Figurengruppen unterstützt, wovon der Augenschein klar überzeugt. Allein es ist nun außerordentlich schwierig, genau zu unterscheiden, was hier von der Hand des Velazquez und was von der Hand Mazos stammt. Schon dieser Moment zeigt klar, daß Mazo ein äußerst geschickter Nachahmer seines Schwiegervaters gewesen ist. Das andere authentische Werk, das wir schon kurz erwähnten, ist nicht besonders erhalten und fällt etwas gegen die Arbeiten ab, die wir im folgenden als Schöpfungen Mazos bezeichnen werden. In der Farbengebung und Technik zeigt es erhebliche Verschiedenheiten von der Art des Velazquez, und man sieht deutlich, daß der Künstler bestrebt war, diesem Werk, das ihn und seine Familie darstellt (im Hintergrund erblickt man Velazquez in seinem Studio bei der Arbeit an einem verschollenen Porträt der jungen Königin Maria Anna in weiß und grün, ein Enkelkind, ist zum Besuch eingetreten), etwas ganz Persönliches zu geben.

Die Gruppe der Werke, die man aus dem Oeuvre des Velazquez ausgeschieden hat und nun mit mehr oder weniger Recht Mazo zuschreibt, sind durchgängig bedeutende Kunstwerke und völlig in der Technik des großen Meisters gehalten. Allein das ist das Hauptcharakteristikum der Gruppen, sie besitzen alle eine gewisse Unsicherheit und Verblasenheit und Flachheit in der Modellierung, es macht sich bald hier bald da ein künstlerischer Fehler geltend, wie er Velazquez niemals unter-

laufen wäre. Die früheste dieser Arbeiten ist wohl das noch ziemlich harte „Bildnis der Doña Antonia de Ipiñarrieta mit ihrem Töchterchen“ im Prado. Es folgt dann das Frauenporträt des Berliner Kaiser Friedrich-Museums, um 1635 entstanden, in dem Mazo seine Schwiegermutter porträtiert hat. So viel Qualitäten gerade



Abb. 88.
Mazo: Prinz Balthasar Carlos in der Reitschule.
London, Grosvenor House.

dieses Stück auch besitzt, vor allem der Kopf, es wirkt doch vieles hier leer und langweilig.

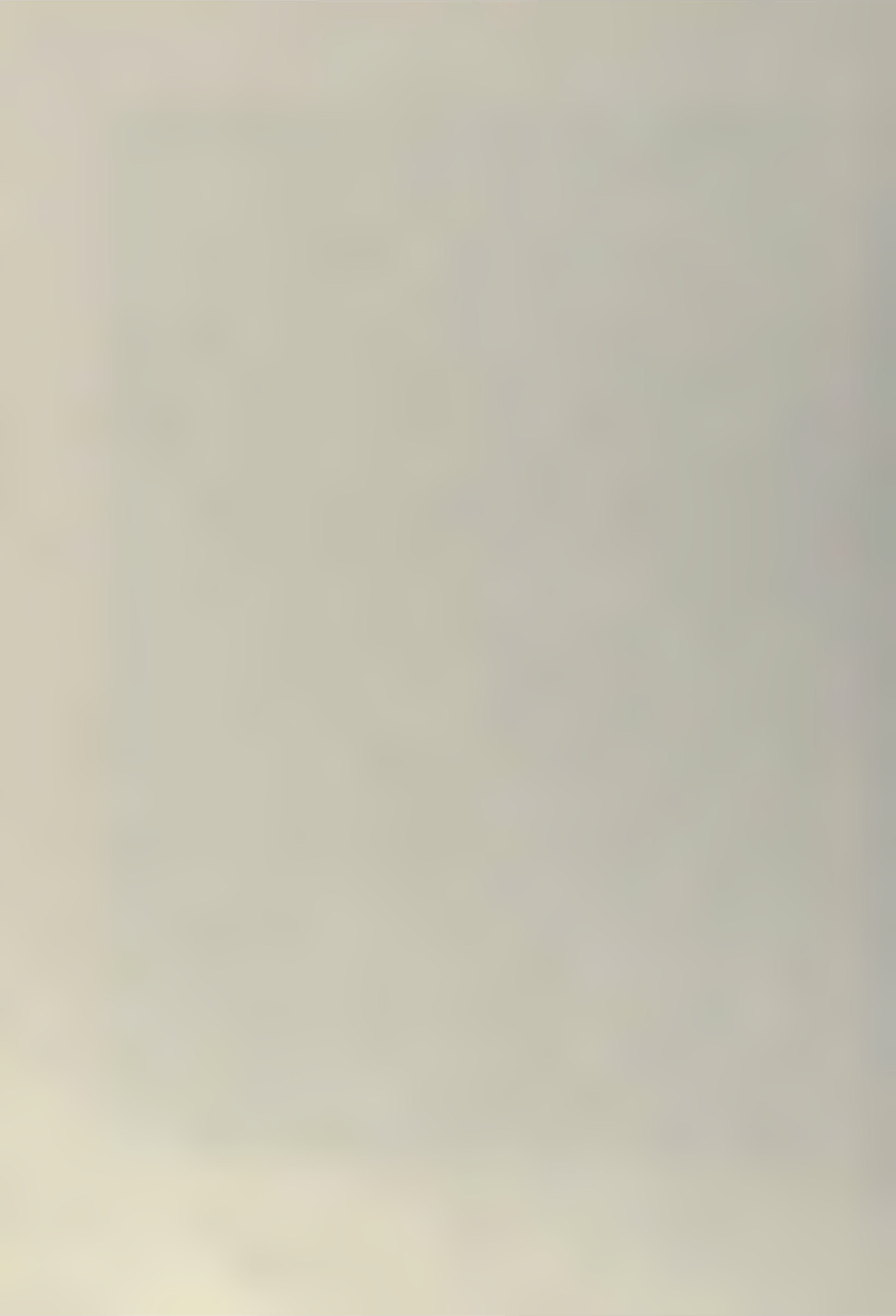
Nicht ganz klar ist der Anteil des Velazquez und seines Schwiegersohns bei der Darstellung des Prinzen Balthasar Carlos in der Reitschule, die in zwei

Varianten existiert. Die einfachere, frühere und künstlerisch höher stehende in der Wallace Colleccion scheint uns zum mindesten unter Mithilfe des Velazquez entstanden zu sein, die zweite Fassung mit dem Grafen Olivarez im Grossenor House (Abb. 88) dagegen dürfte in allen Teilen Mazo angehören. Schon die ungeschickte Komposition spricht gegen Velazquez. Entstanden sind beide Stücke um 1637/38, Aus den gleichen Jahren stammt dann das Porträt des Prinzen Balthasar Carlos als Jäger mit zwei Hunden (Sammlung Marquis of Bristol, Bury St. Edmunds); der Prinz in Rüstung, eine Kopie nach einem um 1639 entstandenen Original des Velazquez (eine weitere Kopie im Bukingham Palast zu London scheint eine Arbeit Carreños zu sein), ferner eine Kopie des Madrider Jägerporträts Philipps IV. im Louvre und in den ersten vierziger Jahren das lebensgroße Bildnis des Balthasar Carlos in schwarz im Prado, der Admiral Pulido Pareja in der Londoner National Gallery (der mit dem sackartigen Hut und der unsicheren Stellung niemals eine Arbeit des Velazquez sein kann), sowie die Variante des großen Reiterbildnisses des Grafen Olivares in der Münchner Pinakothek, die sicher vor 1643 entstanden ist. Charakteristisch für Mazo ist hier neben anderem vor allem die Behandlung der Landschaft, des Laubwerkes, das er im Gegensatz zu der noch etwas detaillierenden Art des Velazquez in großen, etwas verschwommenen, geschlossenen Massen wiedergibt. So sind denn auch eine Reihe der berühmtesten spanischen Landschaften, die früher auf den Namen des Velazquez gingen, von Mazos Hand, die „Calle de la Reina in Aranjuez" und der sogenannte „Titusbogen" im Madrider Prado, während bei dem „Tritonenbrunnen von Aranjuez", gleichfalls im Prado, der Anteil des Velazquez doch noch nicht ganz aufgeklärt ist. Die großen Landschaften, die weiterhin Mazo im Prado-Museum zugeschrieben werden, wirken sehr dekorativ und besitzen etwas von der Art des Claude Lorrain. Verschollen ist leider die von Mazo als Gegenstück zur „Ansicht von Zaragoza" gemalte große „Ansicht von Pamplona". Ein kleineres Bild Mazos, das diesen Vorwurf behandelt, besitzt der Marqués de Casa Torres zu Madrid. Leider ist es aber schlecht erhalten.

Von Kopien des Mazo nach Velazquez aus der späteren Zeit haben wir dann noch die Replik des Fraga-Porträts Philipps IV. in der Dulwich-Gallery sowie die der Maria Theresia im Wiener Hofmuseum zu erwähnen. Man hat schon einmal ganz leise die Vermutung ausgesprochen, daß auch das Original im Prado völlig von der Hand Mazos stamme, nicht nur der Kopf von ihm retouchiert sei, und suchte dies damit zu begründen, daß dieses Werk eine Virtuosität der Stoffmalerei zeige, wie sie Velazquez nie besessen habe und vielleicht auch nicht habe besitzen wollen. Allein man vergißt, daß Velazquez stets weitergeschritten ist und bei andern Werken seine guten Gründe hatte, die Brillanz des Stofflichen nicht allzusehr zu betonen. Hier jedoch liegt der Fall ganz anders und von einer äußerlichen Virtuosität kann nicht im entferntesten die Rede sein. Vor allem aber trauen wir, bei aller Achtung vor der großen Geschicklichkeit des Mazo, diesem Künstler nicht zu, etwas derartiges aus eigenen Kräften geschaffen zu haben, dies beweist schon das Familienbild. Im Zusammenhang mit diesem, sicher nach 1651 und vor 1658 entstandenen Gemälde seien die beiden Kinderköpfe im Prado erwähnt, sowie die „Dame mit der Mantilla" beim Herzog von Devonshire, unzweifelhaft ein Bildnis der Gattin des Künstlers, das einige Jahre vor dem großen Wiener Bild und wenige Jahre nach der „Dame mit dem Fächer" von Velazquez entstanden ist. Aus des Künstlers Spätzeit stammt dann noch das eigenartige Porträt in der Galerie Harrach zu Wien,



Abb. 89. Pareja: Die Berufung des hl. Matthäus. Madrid, Prado.



das einen vierjährigen Knaben (jedenfalls nicht identisch mit einem Grafen Harrach, der 1655 geboren wurde) in Kardinalstracht darstellt, weiterhin das um 1655 entstandene Bildnis der Königin Marianna in schwarz im Prado, das Porträt der Maria Teresia im Besitz von Pierpont Morgan.

Angeblich ein Schüler Mazos ist Manuel Aguero gewesen (Madrid 1626—1670). Er soll mäßige Landschaften gemalt haben, die verschiedene Räume in den Schlössern von Aranjuez und Buen Retiro dekorierten. Die von ihm erhaltenen, gleichfalls recht mäßigen religiösen Bilder wie die „Kaselverleihung an dem hl.



Abb. 90.
Antonio Puga: Der Degenschleifer.
Petersburg, Eremitage.

Ildefons“ in Sa. Isabel zu Madrid verraten mehr die Art des Kreises um Claudio Coello.

Neben Mazo ist der Mulatte Juan de la Pareja, der Sklave des Velazquez, als Schüler dieses Meisters zu nennen. Pareja ist zwischen 1606 und 1610 in Sevilla geboren und wurde 1623 von Velazquez nach Madrid mitgenommen. Nach des Meisters Tod arbeitete er bei Mazo und ist 1670 in Madrid gestorben. Daß Velazquez von der künstlerischen Befähigung Parejas erst spät Kenntnis erhalten haben soll, ist wohl nur eine hübsche Anekdote. Die eigenartigen Züge dieses Mulatten sind uns nicht nur in dem Porträt erhalten, das Velazquez 1649

in Rom gemalt hat, sondern vor allem auf dem Hauptwerk Parejas selbst, der „Berufung des hl. Matthäus“ aus dem Jahre 1661 im Prado (Abb. 89). Von der Art des Velazquez ist in diesem Gemälde eigentlich nicht sehr viel zu erkennen. Wohl wird Pareja nicht flau und verblasen wie etwa Mazo, er ist aber dafür derber und etwas härter und zeigt in seiner Auffassung eine gewisse Verwandtschaft mit den noch zu erwähnenden Brüdern Rizi. Äußerlich von Velazquez übernommen ist in Typ und Farbengebung die Gestalt Chritsi (vgl. die Marienkrönung), vor allem jedoch macht sich ein gewisser Einfluß Veroneses geltend. Es scheint übrigens ein Gemälde dieses Venezianers, das 1637 im königlichen Besitz nachweisbar ist, das Vorbild zu dieser Schöpfung abgegeben haben. Verschollen ist heute leider das Porträt des Architekten Rates, das sich noch vor einigen Jahren im Privatbesitz in Granada befunden hat. Die ihm zugewiesenen männlichen Porträts bei Mr. A. Hundington in New York, ja auch das rückseitig als Pareja bezeichnete Bildnis in der Petersburger Eremitage erscheinen uns keineswegs als unzweifelhafte Schöpfungen Parejas gesichert. Eine lebensgroße „Taufe Christi“ voll signiert aus dem Jahre 1667 ist aus dem Dreifaltigkeitskloster von Toledo in das Museum von Huesca gelangt.

Zu jenen Schülern des Velazquez, von denen uns kein authentisches Werk erhalten ist, gehört der schon kurz nach 1633 jung in Madrid verstorbene Miguel de la Cruz, der Karl I. von England verschiedene Kopien von Meisterwerken aus der Sammlung Philipps IV. kopierte. Ebenso der aus vornehmer andalusischer Familie stammende Don Diego de Lucena, der 1650 in noch jungen Jahren gestorben ist.

Als geschickter Nachahmer des Velazquez galt Antonio Puga. Bermudez kannte sechs Gemälde mit Darstellungen von Szenen aus dem häuslichen Leben, die 1653 signiert waren. Das einzige signierte Bild, das uns bekannt ist, der Kopf eines „hl. Hieronymus“ im Bowes Museum zeigt die Jahreszahl 1636 und ist eine sehr mäßige Jugendarbeit. In der Petersburger Eremitage geht das interessante Genrebild „Der Degenschleifer“ (Abb. 90) wohl mit Recht auf Pugas Namen. Der Künstler verrät hier vor allem in technischer Hinsicht eine große Verwandtschaft mit dem noch zu erwähnenden Josef Antolinez. Von Puga dürfte auch das merkwürdige lebensgroße Bild mit einer sitzenden alten Frau stammen, das sich seit längerer Zeit unter dem Namen Velazquez im Pariser Kunsthandel befindet.

Francisco de Palacios (nachweisbar 1640—1676) war zwei Jahre Schüler des Velazquez. Die Galerie Harrach besitzt von ihm zwei gute, voll signierte und 1648 datierte „Stilleben“. Auch der 1658 nachweisbare Francisco de Burgos Mantilla, der sich als Porträtmaler einen Namen gemacht hatte, wird unter den Schülern des Velazquez genannt, ebenso der in der gleichen Zeit tätige Tomas de Aguilar.

Nicolas Villacis aus Murcia wird unter den Freunden des Velazquez aufgeführt. Wie es heißt, hätte ihn Velazquez gern für Madrid gewonnen, um ihn als Hofmaler neben sich zu sehen. Es geht daraus hervor, daß ihn der große Meister ganz außerordentlich geschätzt haben muß. Leider sind wir aber mangels authentischer Werke über Villacis als Künstler völlig im unklaren. Don Nicolas entstammte einer der allervornehmsten Familien von Murcia. Er wurde dort um 1630 geboren und starb in seiner Vaterstadt am 8. April 1694. Er weilte mehrere Jahre in Italien und vermählte sich in Mendricio am Comer See (nach dem Bericht des Malers Giov. B. Frasquinito, der in Italien längere Zeit Schüler des Villacis war) mit Antonia, Tochter des Bartolomé Porta und Schwester des

Malers Torregiani. Daß er 1659 nach Murcia zurückgekehrt ist, scheint recht zweifelhaft. Bei seinem Tod hinterließ er neben einer großen Anzahl von Skizzen, eine „Geburt Christi" und eine „Annagelung ans Kreuz" auf der Staffelei unvollendet zurück. Fertiggestellt hatte er gerade einen „Petrus im Boot", ein „Porträt" und einen „Hl. Michael mit dem Teufel vor seinen Füßen" (den man geglaubt hat, mit dem Bild in der Sammlung des Marqués de Villamantilla de Perales in Murcia identifizieren zu können). Im Convento Sa. Trinidad de los Calzados hat er Szenen aus dem Leben des hl. Blasius al



Abb. 91.
José Leonardo: Die Übergabe von Juliers.
Madrid, Prado.

fresco gemalt. Von seinen Fresken im Dominikanerkloster zu Murcia sind einige Fragmente in das dortige Provinzialmuseum gelangt. Keines der sonst Villacis zugewiesenen Gemälde scheint dem Meister zu gehören. Von zwei sehr mäßigen Bildern in der Kathedrale von Murcia und in S. Lorenzo ebenda, wollen wir gar nicht reden. Die „heilige Rosa von Lima" im Budapester Museum (Abb. 114) scheint eher Antolínez anzugehören, und das prachtvolle Bild mit einer Szene aus dem Leben des hl. Thomas von Aquin in Orihuela, ein überaus tiefgefühltes Werk von großer Anschaulichkeit und Plastik, vollendeter Zeichnung und hohem Schönheitsgefühl, das ihm Tormo zugewiesen hat, stammt unzweifelhaft aus dem

Kreis Zurbarans. Ob ihm die Szene aus dem Leben des hl. Ambrosius von Siena im Museum zu Murcia angehört, mag dahin gestellt sein.

Verschollen ist leider das große Gemälde „Der Entsatz Valencias durch D. Carlos Coloma“, das der 1597 in Madrid geborene Juan de la Corte für den Raum neben dem Saal der Königreiche im Schloß Buen Retiro kurz nach 1635 gemalt hat. Velazquez soll dem Künstler hier bei der Vollendung verschiedener Köpfe behilflich gewesen sein. In Toledo sieht man von ihm im Provinzialmuseum ein signiertes mäßiges Bildnis der Königin Maria Anna.

Bedeutender als dieser Künstler ist José Leonardo, dessen spätere Arbeiten einen gewissen Einfluß des Velazquez verraten. Um 1616 soll er in Madrid geboren sein. Dieses erscheint uns jedoch unwahrscheinlich, um reichlich zehn Jahre zu spät, angesichts der Tatsache, daß Leonardo schon 1625 die Gemälde für das Retablo des Bartolomé Sanchez in der Pfarrkirche von Cebreros bei Avila geschaffen hat. Neben dem hl. Abendmahl („depictum a iosepho leonarto“) sieht man die Himmelfahrt Christi, Geburt und Epiphanie, die „Predigt“ und „Marter Santiagos“, sowie am Sockel Halbfiguren von verschiedenen Heiligen. (Wir verdanken die Kenntnis dieses Werkes einer liebenswürdigen Mitteilung von D. Manuel Gomez Moreno.) Leonardo wird bald Schüler des Pedro de las Cuevas, bald Schüler des Caxes genannt, was beides möglich ist, verfiel 1648 in Wahnsinn und ist 1656 zu Zaragoza im Elend gestorben. Er war unzweifelhaft ein bedeutendes Talent, es mangelte ihm jedoch wirkliche Vornehmheit. Seine Art ist etwas theatralisch, seine Kompositionen sind entweder allzu berechnend oder fallen auseinander. Er ist es, der 1634 die bereits erwähnte, bisher als „Übergabe von Breda“ bezeichnete „Übergabe von Juliers an den Marques de Spinola“ für den Salon der Königreiche im Retiropalast ausgeführt hat (Abb. 91). Interessant ist die Figur des lächelnden, deutenden Knaben, wie wir ihn in etwas anderer Form schon bei Greco und Ribera finden. Die gleiche Dreiecks-Kulissen-Komposition weist die gleichfalls 1634 für denselben Ort gemalte Darstellung auf, die früher als „Einnahme von Aqui durch den Herzog von Soria“ bezeichnet wurde, jedoch wohl die „Einnahme von Breisach durch den Herzog de la Feria“ wiedergibt (beide Bilder heute im Prado). Interessant ist ein Vergleich des Reiterporträts des Herzogs von Olivares von Velazquez mit der Hauptperson dieses Bildes. Im Madrider Alcazar malte Leonardo mit Felix Castello die Decke des Sagrario der Schloßkapelle aus, eine Arbeit, die 1641 vollendet war. Neben signierten Werken von seiner Hand wie die Johannis-Enthauptung im Museum von S. Sebastian, dem hl. Hieronymus in Alcalá de Henares interessiert uns vor allem die sichtlich von Velazquez beeinflußte „Mariengeburt“ im Prado, in der Komposition nicht gerade sehr glücklich, aber im Kolorit wie rein technisch sehr reizvoll. Die Madrider National-Bibliothek besitzt von ihm eine signierte Studie zu einer Purification.

Ein Namensvetter dieses Künstlers ist der Mercenarier-Mönch Agustin Leonardo, im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts zu Madrid geboren und 1640 dort gestorben. 1620 arbeitete er in Puig bei Valencia, 1624 malte er in Sevilla ein heute verschollenes Bild und war von 1622 bis 1625 für den Convento de la Merced Calzada in Madrid tätig. Ein signiertes, 1624 datiertes Gemälde, das mit einem gleichfalls verschollenen Gegenstück aus diesem Kloster stammte und noch im Trinidadmuseum zu Madrid zu sehen war, stellte den Prozeß zwischen den Mönchen und den ritterlichen Patronen dieses Ordens vor dem Papst dar. Fray Agustin Leonardo war auch als Porträtist hochgeschätzt.

ANTONIO PEREDA.

Unter den Meistern nicht ganz ersten Ranges, die in Madrid neben Velazquez gewirkt haben, nimmt wohl Antonio Pereda die vornehmste Stelle ein.



Abb. 92.
José Leonardo: Die Geburt Mariä.
Madrid, Prado.

Er ist nicht, wie früher allgemein angenommen wurde, 1599 in Valladolid geboren, sondern erst einige Jahre später, wahrscheinlich 1608, jedenfalls zwischen 1606 und 1614. Gestorben ist er in Madrid, jedoch erst 1678 und nicht, wie man bis vor kurzer Zeit glaubte, schon 1669. Er stammte aus guter, bekannter Familie, wurde früh Waise, ging bald nach Madrid, wo er zwei Jahre lang Schüler

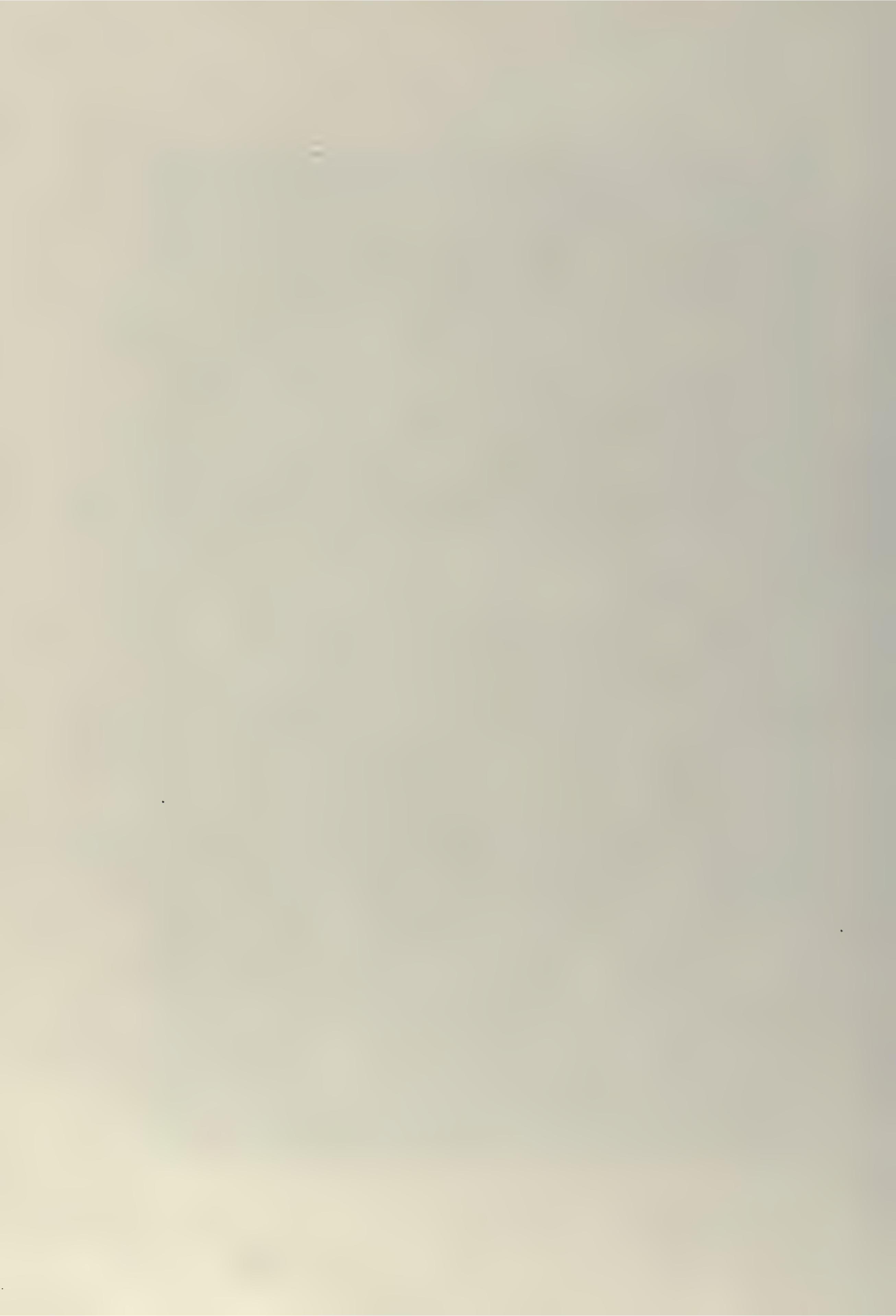
des Pedro de las Cuevas gewesen sein soll. In dem Ministerpräsidenten von Castilien D. Francisco Tejada und dem Marqués de la Torre fand er zwei einflußreiche Gönner. Wie so viele andere kopierte auch er zunächst Werke älterer Meister. Es ist dies für ihn auf die Dauer nicht von all zu großem Vorteil gewesen, denn Pereda blieb zeit seines Lebens etwas unselbständig. Es gibt wohl keinen Madrider Künstler, der in gleicher Weise wie Pereda in seinen verschie-



Abb. 93.
Pereda: Der Entsatz Genuas durch den Marqués de Santa Cruz.
Madrid, Prado.

denen Werken so verschiedene Physionomien aufwiese. Im ganzen genommen kann man sagen, daß die Frühharbeiten des Meisters durch ihr kräftiges, gutes und lebhaftes Kolorit und die Gediegenheit der Zeichnung recht sympathisch wirken, während die Arbeiten aus seinen späteren Jahren, die kühl und hell im Ton sind, mit ihrer flauen verblasenen Art vielfach einen recht wenig erfreulichen Eindruck machen. Für den Saal der Königreiche des Buen Retiro malte Pereda 1634 den „Entsatz Genuas durch den Marqués de Santa Cruz", ein Bild, das längere Zeit verschollen war und vor kurzem als Geschenk in den Prado

Abb. 94. Pereda: Der Traum des Ritters. Madrid, Akademie.



gelangt ist (Abb. 93). Abgesehen von dem Kolorit interessiert dieses Werk vor allem durch seine lebensvollen Porträts. Aus derselben Zeit ungefähr stammt auch der „Gotenkönig Agila“, der aus dem Retiropalast über verschiedene Umwege heute in das Museum von Lérida gelangt ist, sowie das koloristisch ganz hervorragende



Abb. 95.
Pereda: Ecce homo.
Madrid, Prado.

Devotionsbild in der Sammlung des Königs von Rumänien, das dort zu Unrecht den Namen Zurbaran führt. Dieses Bild mit dem in rot gekleideten Edelmann, den der ganz in weiß gekleidete Engel auf die Trinität und die Hölle hinweist, gehört zu den stärksten Schöpfungen des jungen Künstlers. Die „Trinität“ kehrt

als großes Bild für sich auf dem Gemälde des Budapester Museums wieder. Ziemlich schwach ist dagegen die 1637 datierte „Verkündigung“ bei dem Conde de Pradero in Paris. 1640 ist der Hochaltar der Karmeliterkirche zu Toledo entstanden mit den hl. Augustin und Theresa, die dem Christkind mit der Madonna ihre brennenden Herzen darbieten. Der 1641 entstandene „Ecce homo“ im Prado (Abb. 95) und noch mehr der 1643 signierte „hl. Hieronymus“ ebenda, zeigen besonders deutlich den Einfluß Riberas, ebenso der einige Zeit später entstandene der Sammlung Cook zu Richmond. Angeblich für den genannten Ministerpräsidenten hat Pereda eine seiner bedeutendsten Schöpfungen gemalt, jene unter dem Namen „Der Traum des Ritters“ bekannte Allegorie auf die Eitelkeit alles Irdischen in der Madrider Akademie (Abb. 94). Bei der Farbenfreudigkeit des Künstlers nimmt es eigentlich nicht wunder, daß er der bedeutendste Stillebenmaler der Madrider Schule jener Zeit geworden ist. Aufs engste mit diesem Werk hängt dann Peredas „Vanitasbild“ im Wiener Hofmuseum zusammen, das früher auf den Namen Franz Leuyx ging. Weniger bedeutend sind die signierten Stilleben des Meisters aus den späteren Jahren in den Galerien von Lissabon und Petersburg (1652—53). Das eigenartige große Vanitasbild mit dem schlafenden Mädchen in der Sammlung Stirling zu London scheint Valdes Leal bedeutend näher zu stehen als Pereda.

Die zweite Manier des Meisters zeigt sich vielleicht am frühesten in dem „hl. Wilhelm im Gebet“ aus dem Jahr 1651 in der Madrider Akademie. Sehr weich und hell im Ton ist auch die „Tobiasheilung“ aus dem Jahre 1652 im Bowes-Museum zu Barnard Castle (Abb. 96). Eines der interessantesten Werke aus jenen Jahren ist die leicht von Tizian beeinflußte, 1655 entstandene lebensgroße Darstellung des „Erlösers“ im blauen Gewand, in der Kirche des Madrider Kapuzinerklosters. Diese Nonnenkirche besitzt außerdem von Peredas Hand eine große, farbenfreudige, in der Gesamthaltung (vor allem in der Karnation) sehr helle „Anbetung der Könige“. Die „Verkündigung“, die man am gleichen Orte sieht, stammt wohl nicht von Pereda (die von älteren Autoren als Werk Peredas dort erwähnte „Verkündigung“ scheint verschollen zu sein). Vielleicht ist auch der „Schutzengel“ der Darmstädter Galerie, der dort für eine Arbeit Cerezos gilt, ein Spätwerk Peredas. Ein signiertes Gemälde Peredas, „Elias im Paradies von Enoch empfangen“ in lebensgroßen Figuren darstellend, das aus der Kirche der beschuhten Karmeliterinnen in das Madrider Trinidad-Museum gekommen war und nach dessen Auflösung in die Akademie von Cadiz gelangt sein soll, ist uns dort nicht zu Gesicht gekommen. Ein bedeutendes Spätwerk des Meisters ist dann noch die Madonna mit zwei Domikanerheiligen in der Sammlung des Marqués de Cerralbo, aus der Kapelle des Marqués de Lapilla in S. Tomas in Madrid stammend. Das späteste signierte Werk Peredas, das wir kennen, ist das 1664 entstandene, etwas süßliche „Rosenwunder“ im Prado.

Von Zeichnungen Peredas besitzt das British Museum in London die Studie zu einem schreibenden Hieronymus mit Hand und Beinstudien auf der Rückseite, sowie eine Rötelzeichnung mit dem Entwurf für ein großes Altarbild, die „Kaselverleihung an den hl. Ildefons“ darstellend. Die Pereda zugewiesene Federzeichnung in der Albertina mit einem Zug von Kaufleuten hat wohl schwerlich etwas mit dem Meister zu tun.

Peredas treuester Schüler und Mitarbeiter war Alonso del Arco gewöhnlich „el Sordillo de Pereda“ genannt, 1625 in Madrid geboren und 1700 dort gestorben. Seine Arbeiten sind bedeutend flauer als die seines Meisters, aber ihm doch nahe stehend. Die „Marter einer Heiligen“, 1682 entstanden, schmückt die

Pfarrkirche von Peñuelos, aus demselben Jahr stammt die „Mercenariermadonna" in der Universität von Barcelona; ebenda befindet sich auch die 1683 entstandene „Concepcion", die aus dem Kloster der unbeschuhten Trinitarier von Toledo stammt. Eine andere „Concepcion", die sich einst in Alcalá de Henares befand und 1687 entstanden ist, sieht man in der Universität von Oviedo. Bemerkenswert ist sein „Tempelgang Mariä" in der Kirche der Waisen von Leganés zu Madrid und die



Abb. 96.
Pereda: Die Heilung des Tobias.
Barnard Castle, Bowes Museum.

„Verkündigung" in der Sammlung José Lázaro zu Madrid. Eine seiner spätesten Arbeiten ist die große Taufe Christi in der Kirche S. Juan Bautista zu Toledo. Die Jahreszahl 1693 trägt sein lebensgroßes Bildnis der Königinwitwe Mariana in Nonnentracht im Toledaner Provinzialmuseum. Ebendort sieht man von ihm eine Darstellung der hl. Jungfrau, die dem hl. Soriano ein Bildnis des hl. Dominikus zeigt. Ein ähnliches Bild, jedoch unter der Attribution an den jüngeren Herrera besitzt die Eremitage von des Künstlers Hand. „Der tote Heiland von einem

Engel beklagt" und die „Geißelung Christi" mit den eleganten, schlanken Gestalten, die ihm im Apsleyhouse in London zugeschrieben werden, können sehr wohl von seiner Hand sein.

Ein Zeitgenosse Peredas war der „Capitan" Juan de Toledo, geboren 1611 zu Lorca, gestorben 1665 in Madrid. Dieser Künstler hat ein ziemlich bewegtes Leben geführt. Er machte als Kavallerieoffizier verschiedene Feldzüge in Italien mit, lebte längere Zeit in Murcia, wo er 1633 und 1641 nachweisbar ist (1641 lebte er dort im Hause des Pedro Orrente). Wer eigentlich sein Lehrer gewesen ist, läßt sich schwer sagen. Seine frühen Arbeiten in Lorca, eine Herodias in der Kirche Sa. Marina, eine hl. Helena bei Señor Canovas und ein hl. Michael bei Señor Mencion sind noch ziemlich unbedeutend. Am bekanntesten sind ja seine Schlachtendarstellungen, die ihm den Namen eines „spanischen Cerquozzi" eingetragen haben. Aber nicht in diesen, von italienischen Vorbildern abhängigen, an und für sich überaus flott gemalten Bildern, von denen der Prado, das Schloß in Riofrio, das Museum von Murcia charakteristische Proben enthalten, hat er sein Bestes gegeben, sondern in den Gemälden, die er um 1660 für die Kirche des Juan de Alarcon in Madrid geschaffen hat: die ausgezeichnete, überlebensgroße, monumental erfaßte und in der überaus malerischen Behandlung etwas an Francisco Rizi erinnernde „Purísima", die in den prächtigen Hochaltar eingelassen ist, sowie die Gemälde des nicht minder klassischen Altars im linken Querschiff mit S. Pedro Nolasco und Szenen aus dem Leben dieses Heiligen an der Predella.

Die Gemälde des Altars im rechten Querschiff sind bedeutend flauer, vor allem das Hauptbild mit dem „Traum des hl. Joseph". Man würde diese Bilder gern dem Künstler zuschreiben, der als Mitarbeiter Juans bei den Gemälden für diese Kirche genannt wird, Juan Montero de Rojas (1613--1683), allein es macht einen stutzig, daß gerade von dem Traum Josephs eine Kopie von der Hand des Mateo Gilarde den Trascoro der Kathedrale von Murcia schmückt. Von weiteren religiösen Darstellungen des Juan de Toledo erwähnen wir hier noch den „Unterricht der hl. Jungfrau" bei den Franziskanern zu Talavera de la Reina, die „Heilige Familie" in S. Miguel zu Toledo und die Enthauptung des Petrus Martir im Colegio de Doncellas ebenda, sowie die höchst beachtenswerte „Himmelfahrt Mariä", um 1640 für die Congregacion der Caballeros seculares des Colegio de S. Esteban zu Murcia gemalt, heute dort bei den Jesuiten.

Als Schüler des Juan de Toledo und des Aniello Falcone wird der 1627 zu Neapel geborene, 1708 zu Madrid verstorbene Francisco Perez Sierra genannt, der von Rizi und Carreño häufig beschäftigt wurde und hübsche Blumenstilleben gemalt haben soll. In einem Madrider Hospital befindet sich angeblich eine von ihm signierte Darstellung des hl. Franz von Assisi, die aus dem Trinidadmuseum stammt.

Da wir nun einmal bei Pereda wie bei Sierra auf die Stillebenmalerei zu sprechen gekommen sind, seien hier gleich die anderen Hauptvertreter dieser Gattung angeführt. Vor allem müssen wir hier Juan Antonio Arellano nennen (geboren zu Santorcaz bei Toledo 1614, gestorben zu Madrid 1676). Er plagte sich in seiner Jugend mit der Figurenmalerei ab, die ihm nicht gelingen wollte. Als er dann einmal ein Blumenstilleben des Mario Nuzzi kopierte und damit großen Beifall fand, blieb er diesem Kunstzweig treu und schuf die schönsten Blumenstilleben, die wir von einem Madrider Meister kennen. Der Prado, wie ver-

schiedene Privatsammlungen enthalten charakteristische Proben seiner Kunst. Palomino belebte zuweilen noch diese Blumenstücke durch figurale Darstellungen.

Im allgemeinen sind Arellanos Stilleben sehr dunkel im Ton. Gleichfalls ziemlich dunkel aber doch lebhafter im Kolorit sind die Blumenstücke seines Schwiegersohnes Bartolomé Perez (1634–1693). Er ist auch reicher in der



Abb. 97.
Fray Juan Rizi: D. Tiburcio de Redin.
Madrid, Prado.

Komposition und beschränkt sich nicht allein auf Blumen, wie die vielen Stillleben von seiner Hand im Prado beweisen. Perez wurde auch für die Dekorationsmalereien des Theaters in Buen Retiro herangezogen und genoß einige Jahre vor seinem Tod (er starb an einem unglücklichen Sturz bei der Ausmalung des Treppenhauses des Herzogs von Monteleon) die Genugtuung, am 22. Januar 1689 zum Pintor del Rey ernannt zu werden.

Einen geachteten Namen als Blumenmaler hatte auch der Sohn des Juan de

la Corte, Gabriel de la Corte (1648—1694), der viel für Castrejon und Matias de Torres arbeitete.

Als Früchtemaler genoß der um 1680 in Madrid tätige Andrés Leyto besonderen Ruf. Rätselhaft bleibt nach wie vor der Autor des großen Stillebenstückes mit dem lachenden Koch im Besitz von Sir Charles Robinson in Swanage, das früher dem jungen Velazquez zugewiesen wurde, jedoch eher aus dem Kreis des jungen Pereda stammt.

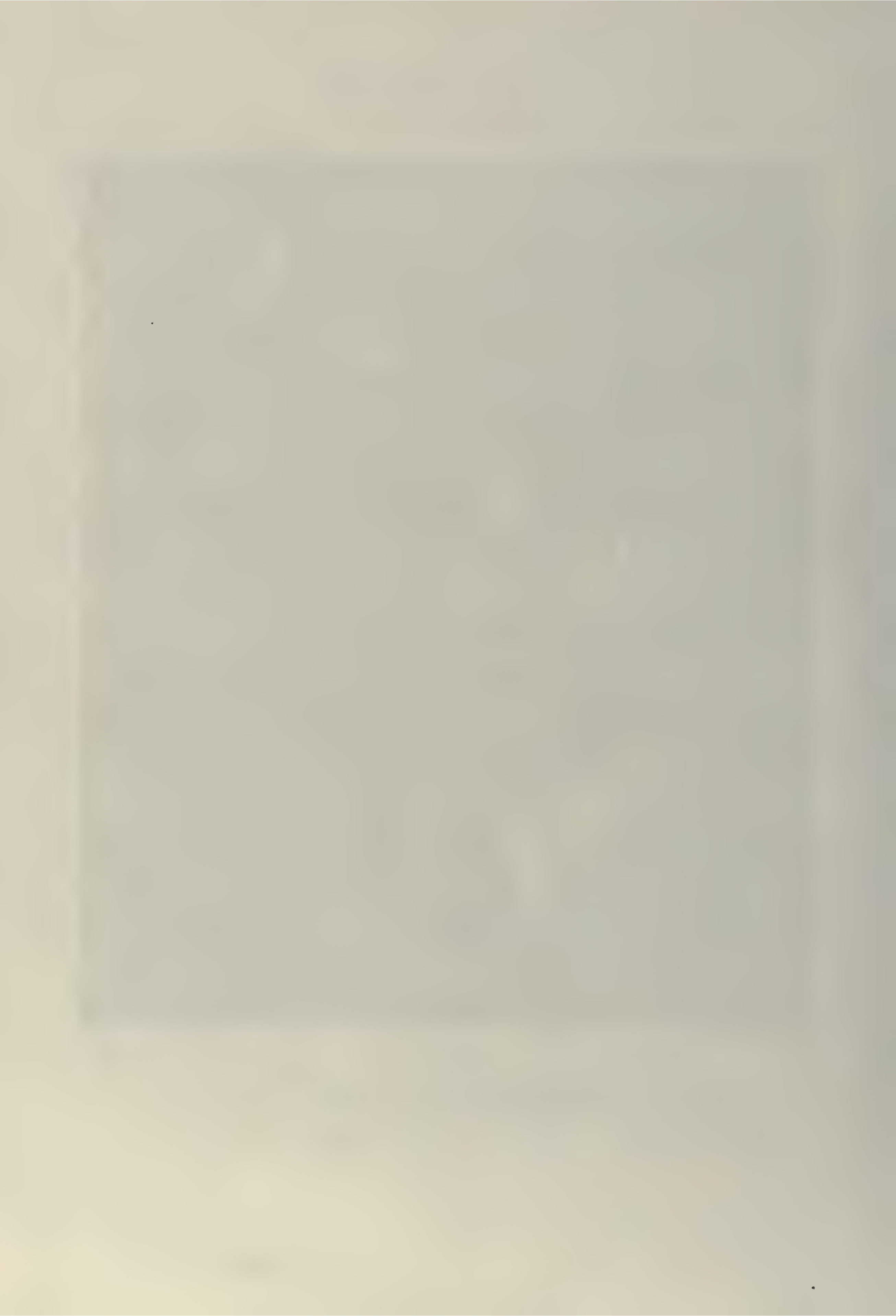
Kurz genannt seien hier noch die Künstler zweiten und dritten Rangs, die als Schüler der älteren, noch neben dem jungen Velazquez in Madrid wirkenden Meister bekannt sind: Francisco Fernandez (1605—1646), ein Schüler Carduchos, der eine Anzahl von Königsportäts für die Galerie im königlichen Schloß malte; Antonio Lanchares (1586—1658), der nach seiner Lehrzeit bei Patricio Caxes (?) eine Zeitlang in Italien geweilt haben soll und von dem wir nur die lebensgroße „Kaselverleihung an den hl. Ildefons" heute in der Pfarrkirche von Cantoria y Urracal (Almeria) kennen, laut Inschrift 1622 im Auftrag des Kardinalinfanten D. Ferdinand in Madrid gemalt.

Luis Fernandez (1596—1654), ein Schüler und Imitator des Eugenio Caxes, dessen 1632 entstandenes Hauptwerk, eine Verherrlichung des S. Vicente Martir, mit lebensgroßen Figuren aus dem Trinidadmuseum in das Staatsministerium gelangt sein soll, und von dem die Pfarrkirche von Cebreros bei Avila zwei sehr mäßige Altarbilder vom Jahre 1637 besitzt; Diego Polo (1620—1655), der vor allem durch seine ausgezeichneten Kopien nach alten Meistern bekannt war, Manuel de Molina (1628 bis 1668), ein Schüler des Eugenio Caxes, Pedro Valpuesta (1614—1668), ein Geistlicher, dessen Werke für das Franziskanerkloster und in der Michaelskirche heute verschollen sind; Pedro Nuñez, der noch in jungen Jahren 1654 in seiner Vaterstadt Madrid starb, in Italien studiert hatte und für den Salon de las Comedias im Schloß tätig war. Die Albertina in Wien besitzt von seiner Hand einen voll bezeichneten, quadrierten Entwurf zu einem Breitbild „die drei Engel bei Abraham", ein sehr elegant gezeichnetes Blatt. Matheo Galardo arbeitete um 1657 in Madrid und um die gleiche Zeit der als Perspektivkünstler bekannte Francisco Gutierrez (1650). Gleichfalls um die Mitte des Jahrhunderts war Juan Simon Navarro in Madrid tätig. Sehr berühmt war einst die „hl. Dreifaltigkeit", die Pedro de Obregon (1597 bis 1659) für das Kloster der Merced Calzada in Madrid gemalt hat. Als Maler, Porträtstecher und Kunstschriftsteller hat sich der Madrider Francisco Solis (1629—1684) betätigt. Seine erhaltenen Gemälde, wie die 1667 für S. Francisco el Grande gemalte Concepcion (Pfarrkirche von Peñuelas), der Mercenariermönch im Museum von Huesca und Maria im Tempel (Museum von S. Sebastian) sind keine besonderen, originellen Arbeiten.

Schießlich nennen wir hier noch den 1596 in Madrid geborenen, 1660 dort gestorbenen Abkommen einer vlämischen Familie, den Stillebenmaler Juan van der Hamen y Leon. Das Pradomuseum besitzt von ihm ein hübsches, voll signiertes 1625 datiertes Stilleben. Ein religiöses Gemälde von seiner Hand, 1628 datiert, den hl. Antonius von Padua vor der Madonna darstellend, soll sich im Madrider Kloster S. Egidio befunden haben. Im Zusammenhang mit diesem Künstler möchten wir des aus Antwerpen gebürtigen Adriaen Dierikx gedenken, der später nach Spanien kam und 1650 dort in die Gesellschaft Jesu eintrat unter dem Namen Adriano Rodriguez. Von ihm stammt das „Porträt eines Admirals" in der Münchner Alten Pinakothek.



Abb. 98.
Juan Rizi: Der hl. Benedikt Kinder segnend.
Madrid, Sammlung A. de Beruete.



Diejenigen Künstler von wirklicher Bedeutung, die selbständig neben Velazquez in Madrid wirkten, sind die beiden Brüder Rizi, die Söhne des unter Philipp II. in Madrid tätigen, aus Bologna stammenden Antonio Rizi. Der ältere der beiden Brüder ist Juan, der 1595 in Madrid zur Welt kam. Er studierte Theologie in Salamanca und trat 1626 in dem berühmten Monserratekloster in den Benediktinerorden ein, wurde später Abt von S. Bartolomé in Medina del Campo und war dann für verschiedene Kirchen und Klöster in Burgos, Madrid und S. Millan de la Cogolla tätig, ging in höherem Alter nach Rom und starb 1675 im Kloster von Monte Cassino.

Man darf diesen Künstler noch mit viel größerem Recht wie Zurbaran als den eigentlichen Mönchsmaler Spaniens bezeichnen. In dieser Einseitigkeit liegt ein gut Teil seiner Stärke. Er hat in einer großen Reihe seiner religiösen Darstellungen eine wahrhafte Monumentalität erreicht, ohne der Größe der Zeichnung das Kolorit zu opfern. Seine Vortragsweise ist überaus energisch, von einer wirklich malerischen Breite, wie sie Zurbaran in dieser Weise niemals erreicht hat. Allerdings haftet seiner Malerei zuweilen auch etwas derbes an, es würde sich vielleicht manches als Fresko noch bedeutend besser ausnehmen. Nicht zuletzt aber sei betont, daß Juan Rizi in ganz eigener Weise Problemen nachgegangen ist, die auch Velazquez verfolgt hat: die Wahrheit des Lichtes zu erfassen, den geheimnisvollen Zauber der Atmosphäre auf der Leinwand festzubannen. Sein Realismus ist wie gesagt von ganz eigener Art. Man spürt immer sein Streben, selbst bei der Wiedergabe von Details nie kleinlich zu werden.

Vielleicht das früheste uns erhaltene Werk Juans ist die „Virgen del Monserrate mit kniendem Stifter", einen Benediktiner, das der Künstler wohl während seines Aufenthaltes im Monserratekloster gemalt hat (Bowes-Museum, Barnard Castle). Vor 1635 dürfte auch das, früher zu Unrecht Mazo zugeschriebene, lebensgroße „Porträt des D. Tiburcio de Redin" im Prado (Abb. 97) entstanden sein, das diesen 1637 in Pamplona in den Kapuzinerorden eingetretenen Edelmann als General der katalonischen Infanterie darstellt. Eine gewisse Verwandtschaft mit diesem lebensvollen, sehr locker gemalten Werk zeigt das gleichfalls lebensgroße Porträt eines Generals, das im Dorchesterhouse in London zu sehen ist und dort bezeichneterweise Velazquez zugeschrieben wird. Auch das eigenartige Kinderporträt im Daugthyhouse zu Richmond sei hier genannt, das vielleicht von Juan Rizi herrührt. Mit noch mehr Wahrscheinlichkeit darf man schließlich das sehr lebendige Porträt eines Benediktinerpaters in der Petersburger Eremitage Juan Rizi zuweisen. Des Künstlers bedeutendste Leistung in Madrid sind seine Gemälde aus dem Leben des hl. Benedikt, die er für die Kirche S. Martin gemalt hat. Zwei davon sieht man, überaus schlecht beleuchtet, heute in Nebenräumen der Kirche, ein weiteres in der Sammlung Beruete (Abb. 98), das Hauptbild jedoch besitzt die Madrider Akademie: die „Messe des heiligen Benedikt" (Abb. 99), eine der bedeutendsten Schöpfungen des Meisters überhaupt, die den weiter oben geschilderten Charakter seiner Kunst am besten erkennen läßt. In Madrid malte er auch das lebensgroße, monumentale „Bildnis des Fray Anton Martin" (in der Sammlung S. Moret zu Madrid), wo die mächtige, lebensvolle Gestalt dieses zu seiner Zeit sehr populären Priesters sich dunkel von dem hellen Himmel abhebt. Im Zusammenhang mit diesem Stück, sei die eigenartige, höchst ausdrucksvolle Halbfigur des „hl. Petrus von Alcántara" im Bowes-Museum zu Barnard Castle erwähnt, die vielleicht eine Schöpfung des Fray Juan ist.

Die gewaltigste Leistung des Künstlers aber sind die Gemälde, die er 1653 und in den folgenden Jahren für Hochaltar und Seitenaltäre der Kirche des abgelegenen Klosters S. Millan de la Cogolla in Navarra geschaffen hat, mehr als 30 an der Zahl. Die Anregung zu diesem Werk hatte der aus Madrid stammende damalige Abt, der als großer Prediger und Schriftsteller berühmte Fray Ambrosio Gomez gegeben. Das Hauptgemälde des Hochaltars, S. Millan in der Maurenschlacht darstellend, übertrifft beinahe noch alle ähnlichen Darstellungen von Ruelas und Ribalta an packendem Schwung und malerischem Ausdruck. Der weißbärtige Heilige in schwarzem Gewand sprengt auf einem Schimmel mit hocherhobenem Flammenschwert daher, das Gesicht fast völlig beschattet, von braunroter Färbung. Mächtige braunrote Wolken jagen am blauen Himmel, um den Heiligen tobt die Schlacht, die links sichtbar werdenden Fahnen verstärken durch ihre Linienführung den Eindruck des unaufhaltsamen Vorwärtsdringen der von dem Heiligen geführten Scharen. Über diesem Gemälde sieht man eine nicht minder grandios erfaßte „Himmelfahrt Mariä“. Die Apostelgruppe ist in ein eigenartiges Dämmerlicht getaucht. Links vom Hochaltar sieht man oben die hl. Gertrud von Christus und Maria empfangen, darunter die „Sa. Aurea“ in ähnlicher Situation. Rechts oben der hl. Benedikt vor Christus und Maria knieend, darunter eine Kaselverleihung an den hl. Bernhard (oder Ildefons?) durch die Madonna. Endlich schmücken das Altarhaus noch die imposanten Gestalten der Heiligen Petrus und Paulus.

Die Altäre auf der Evangelienseite zeigen die Heiligen Bernhard und Benedikt vor Christus und Maria knieend und die hl. Jungfrau zwei Seelen aus dem Fegfeuer rettend, ferner S. Millan im Gebet. Das Gemälde am ersten Altar auf der Epistelseite erzählt, wie Christus und Maria dem sterbenden hl. Dominikus von Silos beistehen. Ob das Bild mit den Heiligen Petrus und Paulus am zweiten Altar auf der Epistelseite wirklich von Fray Juan Rizi herrührt, möchten wir bezweifeln. Aus S. Millan stammt die lebensgroße Darstellung des hl. Millan in dem Haupthospital zu Madrid.

Von S. Millan wandte sich der Künstler nach Burgos, wo er 1656 und in den folgenden Jahren die höchst bedeutenden Gemälde für die Altäre an den Außenseiten des Chors der Kathedrale geschaffen hat: Die monumentalen Gestalten der Eremiten Paulus und Antonius am Trascoro; die „Franziskus-Stigmatisation“, eine eigenartige Nachtstimmung, sehr pastos gemalt und tief leuchtend in den Farben. Der „hl. Julian“ und das „Rosenwunder der hl. Elisabeth (oder Casilda?)“, ebenfalls auf der Epistelseite scheinen nicht von dem Meister zu stammen. Sie sind für ihn zu gering, zu flüchtig und zu steif. Sehr gut dagegen ist der „Tod der hl. Marina“ und die „Enthauptung der hl. Agathe“, beide prachtvoll im Kolorit. Bei der „Agathenenthauptung“ sind, wie mehrfach bei dem Meister die Grenzen der grauen Schatten etwas scharf gezogen. Mit am innigsten ist die Darstellung des „hl. Antonius mit dem Christkind“; selbst diesem Bild, das andere Künstler farbig äußerst schlicht halten, hat der Meister stark farbige Akzente verliehen durch den tiefroten Mantel des Christkinds und den roten Boden des grauwändigen Zimmers.

In jeder Weise anders geartet als Fray Juan Rizi ist sein jüngerer Bruder Francisco Rizi, der 1608 in Madrid geboren wurde und schon von den zeitgenössischen Dichtern wegen seiner Geschicklichkeit und Leichtigkeit im Schaffen gerühmt wurde, aber von jeher auch durch seine Sorglosigkeit bekannt ist. Bei ihm tritt die Zeichnung sehr stark hinter der Farbe zurück. Seine Absicht ist weniger

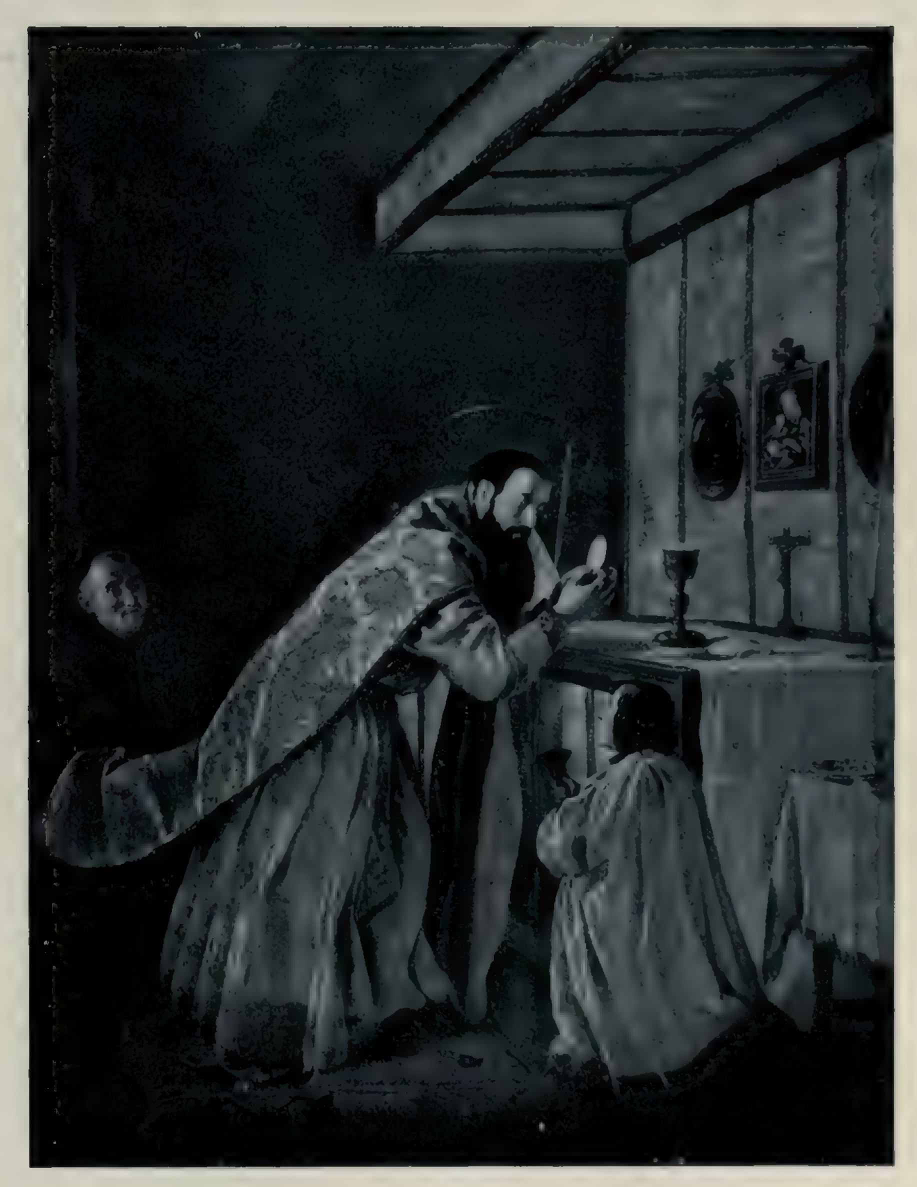
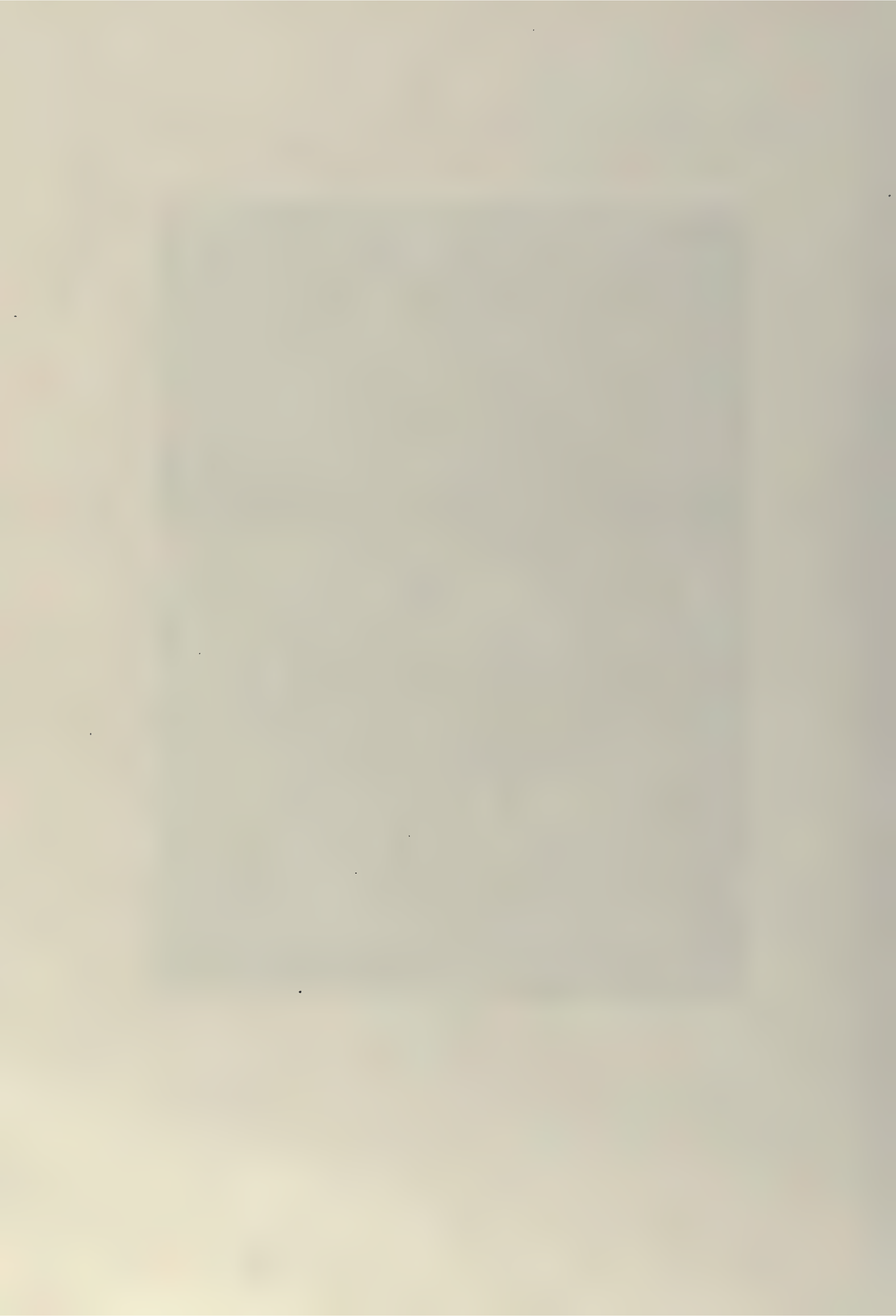


Abb. 99.
Juan Rizi: Die Messe des hl. Benedikt.
Madrid, Akademie.



Monumentalität als üppige, dekorative Wirkung, und so gleichen seine Schöpfungen zuweilen weniger Gemälden, als zauberhaften, fremdartigen, buntfarbenen Geweben.

Aus dem äußeren Lebensgang des Künstlers sei mitgeteilt, daß er bei Vicente Carducho in die Schule ging und 1656 zum Hofmaler Philipps IV. ernannt wurde als besondere Anerkennung für die eben vollendete Ausschmückung des Spiegel-



Abb. 100.
Francisco Rizi: Die Königin Maria Anna.
Wien, Hofmuseum.

saals im Alcazar mit mythologischen Darstellungen, die 1734 bei einem Palaisbrand zugrunde gegangen sind. Unter Karl II. bekleidete er das Amt eines Schloßmarschalls. Bei der großen Begabung Franciscos für alles Dekorative war es eigentlich selbstverständlich, daß er die Oberleitung für die Bühnendekorationen des Theaters im Schloß Buen Retiro in Händen hatte. Verschiedene Entwürfe zu Bühnenbildern, als Federzeichnungen ausgeführt, sieht man von seiner Hand in der Madrider Nationalbibliothek und in den Uffizien.

Enge Freundschaft verband Franzisco Rizi mit Carreño, in dessen Gemeinschaft er eine große Reihe von Fresken für die Toledaner Kathedrale malte (bereits 1653 war er zum Maler der Kathedrale ernannt worden). Vor allem schmückte er 1665—1670 zusammen mit Carreño die Kuppel des „Ochavo" der Kathedrale, mit einer al fresco gemalten Glorie aus, die jedoch nach 100 Jahren schon so verblaßt war, daß Maella sie neu malen mußte. Ferner dekorierte er den Camarin der Virgen del Sagrario und schuf zusammen mit Carreño, Escalante und Manterano die Dekoration des dortigen „Monumento" für die Karwoche. 1666 malte er für die Porträtgalerie im Kapitelsaal das lebensvolle Bildnis des Kardinals Moscoso. Fünf Jahre später schuf er für die Feier der Heiligsprechung des Königs Ferdinand III. die großen Gemälde bei der Uhrtür: Der Erzbischof Rada dem König die Pläne der Kathedrale vorlegend und „Erzbischof Rada die vollendete Kathedrale segnend". Der etwas flüchtige Charakter der Bilder erklärt sich leicht aus dem Anlaß ihrer Entstehung. Von anderen Gemälden, die er für Toledaner Kirchen ausführte, sei hier vor allem das Hochaltarbild bei den Hieronymiternonnen (las Gaëtanas) genannt mit der Virgen de S. Ildefonso. Eine sehr fruchtbare Tätigkeit entfaltete er bei der Ausschmückung des Toledaner Kapuzinerklosters. Neben verschiedenen Altargemälden mit einer Reihe von Heiligen schmückte er die Decke der Sakristei und verschiedene Räume der Klausur mit Freskendarstellungen aus dem Leben des hl. Franz.

Wie in Toledo so arbeitete Rizi auch in Madrid mehrfach mit Carreño zusammen. Von den beiden stammt die Ausmalung der Kuppel von S. Antonio de los Portugeses, die jedoch später von Luca Giordano völlig übergangen worden sind. Aus dieser Kirche stammt auch das wirkungsvolle Altargemälde mit dem hl. Luis Gonzaga, das jetzt im rechten Querschiff von S. Isidro el Real zu sehen ist. Sehr lebendig erfaßt sind die Darstellungen des „Wunders des hl. Isidro" und des „Siegs von Tolosa" in S. Andrés und der „Schlacht von Clavijo" am Hochaltar von Santiago, vor allem jedoch ist hier das 1650 enstandene, Hochaltarbild in El Pardo zu nennen. Eine für den Meister überaus charakteristische lebensgroße Darstellung der „Entkleidung Christi", die er 1651 für den Hochaltar der Madrider Kapuzinerkirche gemalt hatte, war noch im Trinidad-Museum zu sehen. Aus diesem Museum ist eine 1663 signierte überlebensgroße Verkündigung in die Universität von Barcelona gelangt. Aus dem Kloster der Capuchinos de la Paciencia stammt die voll signierte große Concepcion im Tribunal Supremo. Von Rizis Arbeiten für verschiedene Kirchen in der Umgebung von Madrid, sowie in Segovia und Placencia ist uns, wie man sieht, nur wenig erhalten. Erwähnung verdient der „hl. Diego von Alcalá" in der Sammlung des Marqués de Cerralbo in Madrid. Das Pradomuseum besitzt neben dem lebensgroßen, wirkungsvollen Bildnis eines Artilleriegenerals (D. Andrés Santelmo?) zwei kleineren, farbig höchst reizvollen Bildern, einer „Anbetung der Könige" und einer „Darstellung im Tempel", die von einem Altar im Kloster de los Angelés stammen, und einer „Verkündigung", die 1686 für Karl II. gemalte Darstellung eines Auto da fé, das am 30. Juni 1680 auf der Plaza mayor zu Madrid abgehalten worden ist. Abgesehen von dem ganz außerordentlichen kulturhistorischen Interesse, das dieses Gemälde besitzt, ist sein künstlerischer Wert sehr hoch anzuschlagen. Ein Guardi hätte die Szene nicht reizvoller gestalten können. Der letzte Auftrag, den Francisco Rizi von seinem königlichen Herrn empfing, war der Entwurf für das Gemälde, das den

Altar der Sagrada forma im Escorial schmücken sollte. Er starb jedoch über der Anfertigung dieser Skizze im Schloß am 2. August 1685.

Eine der frühesten Arbeiten des Künstlers als Hofmaler dürfte das lange Zeit Velazquez zugeschriebene, ausgezeichnete Porträt der Königin Maria Anna in



Abb. 101.
Carreño: Der hl. Sebastian.
Madrid, Prado.

rotem Kostüm im Wiener Hofmuseum (Abb. 100) gewesen sein, dessen Autorschaft bisher ganz in Dunkel gehüllt war. Die Zeit, die Art der Auffassung wie des malerischen Vortrags scheint nur unbedingt für Francisco Rizi als Schöpfer dieses Bildes zu sprechen.

Francisco Rizis Nachfolger als Theaterdirektor in Buen Retiro war sein Schüler und langjähriger Gehilfe bei seinen dekorativen Arbeiten für das Theater, Juan Fernandez de Laredo (1632—1692), der als bester Temperamaler und Kirchendekorateur seiner Zeit nach Francisco Rizi galt. 1687 ernannte ihn Karl II. zu seinem Pintor de camara.

Nicht minder gefeiert als er war Matias de Torres (1631—1711) als geschickter Dekorationskünstler. Seine Prunkkatafalkdekorationen, wie seine Triumphbogen und anderen Ausschmückungen zeichneten sich durch ihre bewegliche Phantasie wie die perspektivischen Kunststücke aus. Am berühmtesten waren seine großen Dekorationen bei der feierlichen Begehung der Heiligsprechung der Rosa de Lima. Die Petersburger Eremitage besitzt von ihm eine nicht uninteressante signierte „Darstellung im Tempel" aus dem Jahre 1697. Trotz seiner emsigen Tätigkeit starb der alte Mann arm und verlassen.

Besonderen Ruf als Perspektivkünstler besaßen die sonst weniger bekannten Maler Roque Ponce und Antonio de Castrejon.

Bei den Theaterdekorationen für Buen Retiro wurde Rizi auch von seinem Schüler Vicente Benavides (geboren zu Oran 1637, gestorben zu Madrid 1703) unterstützt, der sich auch als dekorativer Freskenmaler betätigt hat. Die Wiener Albertina besitzt von ihm einen sorgsam ausgeführten Entwurf zu einer Bühnendekoration.

Einer der besten Schüler des Francisco Rizi war Diego Gonzales de la Vega (1622—1697), der nach seiner Verwitwung in den geistlichen Stand eintrat. Er war überaus ungleich in seinen Schöpfungen. Eine bezeichnete, 1662 datierte Heilige Familie schmückt die Kirche S. Miguel zu Valladolid; ein „hl. Raymund von Christus gekrönt", ebenfalls voll bezeichnet und 1672 datiert, ist aus dem Madrider Convento de la Merced Calzada in die Pfarrkirche von Socuellamos gelangt. Auch als Radierer hat sich dieser Künstler betätigt. Von den anderen Schülern Rizis wird weiter unten die Rede sein.

CARREÑO.

Der eigentliche Nachfolger des Velazquez am Madrider Hof war Don Juan Carreño de Miranda, unstreitig die bedeutendste künstlerische Persönlichkeit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ähnlich wie Velazquez entstammte auch Carreño einer sehr vornehmen Familie. Sein Geschlecht war in Asturien ansässig und blühte dort noch um 1800. Seit dem Jahr 1288 besaß diese Familie das Privileg, die Kleidung des Königs beanspruchen zu dürfen, die dieser am Gründonnerstag trug, ein Vorrecht, das später in eine Geldsumme umgewandelt wurde. Der Künstler kam am 25. März in Aviles 1614 zur Welt. In jungen Jahren zog er mit dem verwitweten Vater, der Vorsitzender der asturischen Ritterschaft war, nach Madrid, wo er zunächst bei Pedro de las Cuevas und Bartolomé Roman studiert haben soll. Die Arbeiten, die der Zwanzigjährige für das Kolleg der Doña Maria de Aragon und den Convento del Rosario ausgeführt hat, erregten, den älteren Schriftstellern zufolge, großes Aufsehen.

Ehe wir auf die künstlerische Entwicklung dieses Meisters eingehen, sei kurz seiner äußeren Lebensschicksale gedacht. 1657 wurde ihm in Aviles die Nachfolgschaft seines Vaters im Vorsitz der dortigen Ritterschaft angeboten, der Künstler lehnte jedoch ab. Später erhielt er ein Ehrenamt im Madrider Magistrat. Velazquez hatte ihm 1655 einen Auftrag für zwei Fresken im Spiegel-

saal des Palastes zugedacht, eine Arbeit, die er wegen schwerer Erkrankung an Francisco Rizi abgeben mußte. Daß er mit diesem nach seiner Genesung viel zusammen arbeitete, haben wir schon weiter oben gesehen. Am 29. September 1669 wurde er zum Maler des Palastes und am 11. April 1671 zum Hofmaler und Vizemarschall ernannt. Er erfreute sich der besonderen Gnade des jungen



Abb. 102.
Carreño: Die Himmelfahrt Mariä.
Posen, Sammlung Raczinski.

Königs Karl II. und der Königin Mutter Marianne. Im September 1685 ist er gestorben und wurde in S. Gil begraben. Der Maler Palomino war bei seinem Tod zugegen.

Daß sich Carreño in jungen Jahren eifrig mit den alten Meistern beschäftigt hat, beweist seine Kopie von Raffaels Spasimo di Sizilia in der Madrider Akademie. Natürlich übte Velazquez einen sehr beträchtlichen Einfluß auf ihn aus.

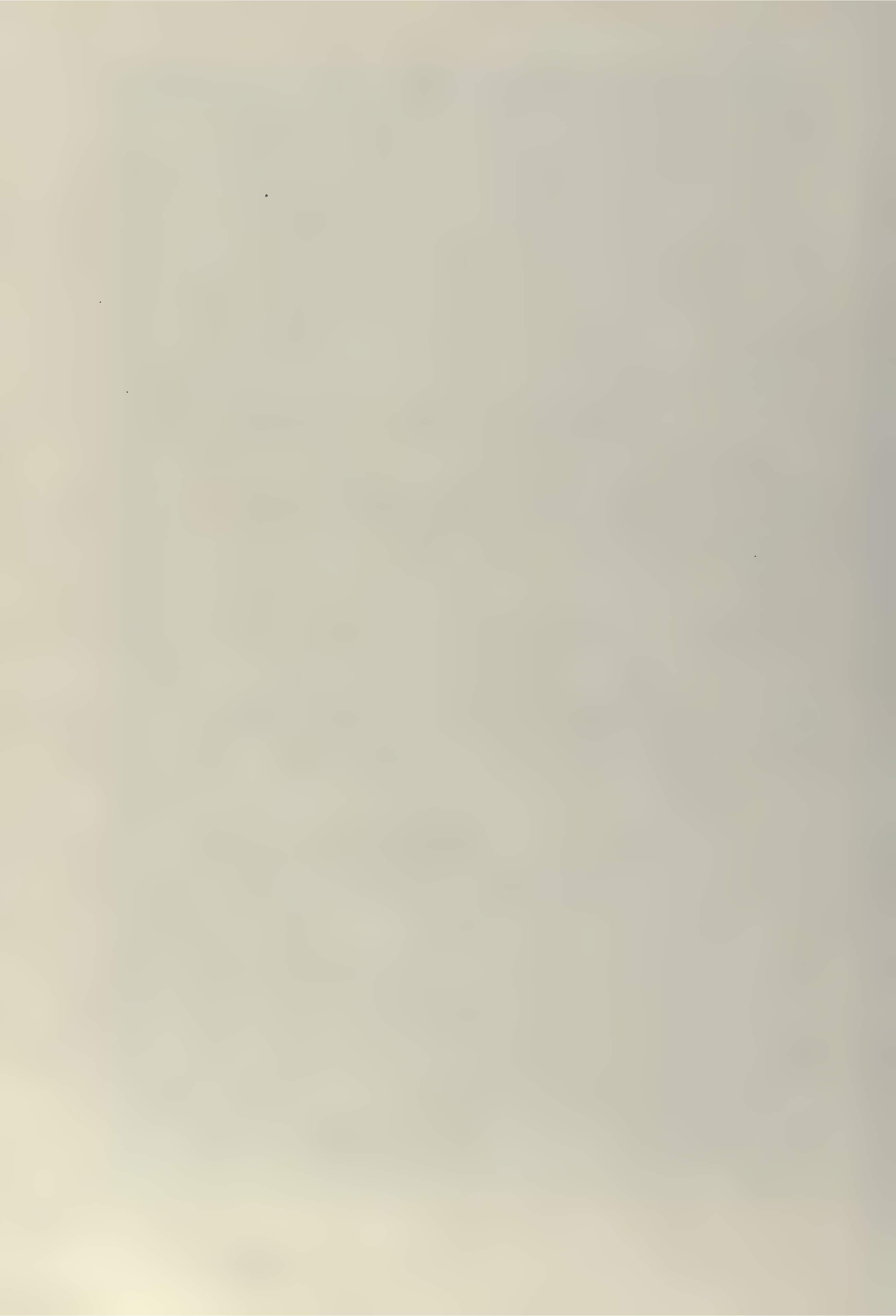
Nicht minder jedoch hat offenkundig van Dyck auf Carreño gewirkt. Dies beweisen ebensosehr seine religiösen Gemälde, in erster Linie die 1654 entstandene „Magdalena in der Wüste" in der Madrider Akademie, die „hl. Familie" in S. Martin, der „hl. Sebastian" von 1656 im Prado (der auch gewisse Anklänge an Tizian verrät, Abb. 101), wie seine Porträts in der ganzen Aufmachung sowohl wie in der Technik. Jene „reuige Magdalena", von der man eine Variante in der Sammlung Stirling-Maxwell in London sieht, zeigt übrigens in der Lichtführung, daß Carreño auch Ribera studiert hat. Ein mäßiges Frühwerk ist die „Almosenspende des hl. Tomas" in der Sammlung La Caze im Louvre in Paris. Gefälscht ist die Signatur auf dem schönen hl. Domingo in der Budapester Galerie mit der unsinnigen Jahreszahl 1691. Die Petersburger Eremitage enthält eine interessante Farbskizze zu einer „Taufe Christi". Eines der besten religiösen Gemälde Carreños ist aber unzweifelhaft die „Himmelfahrt Mariä" in der Sammlung Raczinski in Posen (Abb. 102). Neben diesem schwungvollen Werk sei dann noch die höchst wirkungsvolle, sehr gut gemalte „Purisima" bei A. Hundington in New York vom Jahre 1676 genannt. Die Skizze zu einem großen Gemälde, einst in der Trinitanerkirche von Pamplona, die Gründung des Ordens der hl. Dreifaltigkeit darstellend, besitzt die Wiener Akademie. Zwei Szenen auf S. Isidro bezüglich, hängen in S. Andrés zu Madrid als Gegenstücke zu den ungleich lebendigeren Bildern des Francisco Rizi, von denen schon die Rede war. Die engen Beziehungen zwischen Rizi und Carreño, von denen wir bereits weiter oben sprachen, offenbarten sich rein künstlerisch wohl am deutlichsten in dem eigenartigen D. Juan Carreño signierten Gemälde mit einer Darstellung von Belsazars Fest im Bowes Museum zu Barnard Castle (Abb. 104). Die ganze Auffassung und Technik ist völlig die des Francisco Rizi und man würde das Bild niemals einem anderen zuschreiben, trüge es nicht die erwähnte Signatur.

Das Museum von Villanueva y Geltru besitzt von ihm ein voll bezeichnetes, 1646 datiertes Gemälde mit einer Darstellung der „Fischpredigt des hl. Antonius von Padua". Dieses etwas skizzenhaft gemalte Bild, das aus der Madrider Kirche der Nonnen Caballero de Grazia stammt, besaß ein Gegenstück in der leider verschollenen „Vogelpredigt des hl. Antonius". Kein allzuerhebendes Kunstwerk ist die wohl in den sechziger Jahren gemalte signierte „Virgen del Sagrario" im Grecomuseum zu Toledo.

Sein bestes hat Carreño zweifelsohne auf dem Gebiet des Porträts geleistet. Daß er hier von Velazquez ausgegangen ist, beweist das signierte Porträt der Marquesa de Santa Cruz im Besitz der Marquesa de Isassi in Madrid, aus den fünfziger Jahren stammend, der ungeheure Reifrock eine Symphonie in Gelb und Silber, sowie das bisher auf Velazquez Namen gehende schon in der Behandlung des Beiwerkes, vor allem des Hintergrundes Carreños Hand verratende, der gleichen Zeit angehörende lebensgroße Bildnis der Infantin Margarete in grün im Wiener Hofmuseum, ferner das früher gleichfalls Velazquez zugeschriebene lebensgroße Porträt des D. Enrique Felipe de Guzman (eines natürlichen Sohnes des Graf-Herzogs Olivares) in der Bridgewatergallery zu London, endlich, wie wir annehmen, das berühmte, so lange rätselhafte, zuletzt Sacchi zugeschriebene Porträt, das früher als Bildnis des Alessandro del Borro galt (der 1649 und 1651 in Madrid geweilt hat) im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Auch die Spätwerke des Meisters, breit im Vortrag von wirklicher Monumentalität der Gestaltung atmen noch Velazquezschen Geist, so 1680 das Bildnis eines sechsjährigen Riesenkindes (1680 Abb. 103) im Prado (das er auch nackt als Silen gemalt hat,



Abb. 103.
Carreño: Eugenia Martinez Vallejo.
Madrid, Prado.



das Bild ist leider verschollen), des Hofnarren Bazan und das interssante Porträt des moskowitischen Gesandten Pedro Iwanowitsch aus dem Jahre 1682 gleich-im Prado.

Vorzüglich ist das lebensgroße Bildnis des im Gebet kniedenden Kardinals D. Pasqual de Aragon (1684), vor einigen Jahren bei Sully in London. Vor allem jedoch ist Carreño durch seine Porträts der Königin Witwe Marianna und des Königs Karls II. berühmt geworden. Das beste Exemplar der Porträts der Königin Witwe ist zweifelsohne das lebensgroße Bildnis in der Münchner Alten Pinakothek (Abb. 100) aus den letzten Jahren des Künstlers, mit seinen schwarzgrauen, blauen und gelben Tönen ein höchst vornehmes Meisterstück. (Eine gute Replik des Kopfes im Bowes-Museum zu Barnard Castle. Varianten, die fast alle früher wie das Münchner Bild entstanden, sind u. a. im Prado, in der Sammlung



Abb. 104.
Carreño: Belsazars Fest.
Barnard Castle, Bowes Museum.

Beruete zu Madrid und in der Casa del Greco zu Toledo.) Die Königin stehend sehen wir in dem Bild des Wiener Hofmuseums verewigt, sowie in dem Bild in der Sammlung Cook zu Richmond vom Jahre 1665. Den König hat der Künstler anscheinend fast in jedem Jahr nach seinem Regierungsantritt gemalt. 1673 ist das prächtige, lebensgroße Bildnis im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin entstanden (Abb. 105). Fast gleichzeitig, zum Teil etwas später, die Exemplare im Prado-Museum, in der Sammlung Beruete zu Madrid und in der Galerie Harrach in Wien. Es folgen das Brustbild im Prado und das frei nach Rubens Reiterbildnis des Infanten Ferdinand komponierte, nicht besonders gelungene Reiterporträt im Brüsseler Museum. Einen starken Kontrast zu all diesen auf dunkel blaugraue und schwärzliche Töne gestimmten Bildnissen, bildet das Porträt des Königs als Knabe in rot in der Sammlung des Earl of Clarendon (The Grove bei Watford). Eine Glanzleistung ist dann das voll

bezeichnete, 1681 datierte Porträt des Königs in Admiralsuniform, jetzt im Greco-museum in Toledo, von dem sich eine gute Replik in Pariser Privatbesitz befindet. Vor allem ist es überaus brillant im Kolorit und sehr spritzig gemalt. Sehr elegant, vom Geist van Dycks getragen ist das aus der Sammlung Osuna in das Pradomuseum gelangte lebensgroße Bildnis eines Santiagoritters, der zu

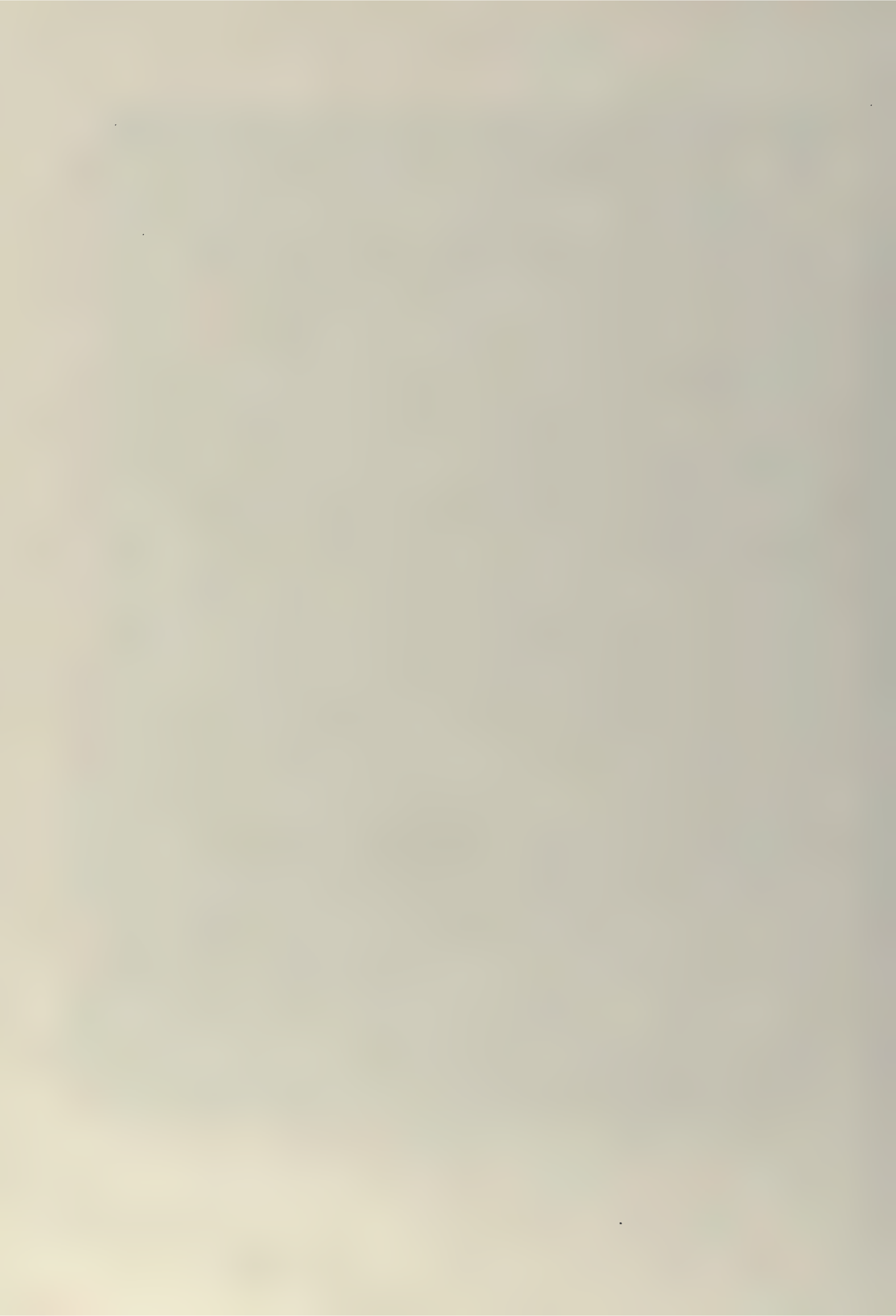


Abb. 105.
Carreño: König Carl II.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Pferde steigen will und sich von einem Pagen die Sporen anschnallen läßt (Abb. 107). Ausgezeichnet ist hier auch der landschaftliche Hintergrund behandelt. Auch das vornehme männliche Bildnis der Sammlung Lázaro in Madrid wie die beiden Porträts des Budapester Museums sind der Art van Dycks nahe verwandt. Erwähnung verdienen schließlich noch die Porträts des Conde de Miranda und seiner Gattin bei Marqués de Casa Torres in Madrid.



Abb. 106.
Carreño: Die Königin Witwe Maria Anna.
München, Alte Pinakothek.



Von Handzeichnungen Carreños besitzt das British Museum zwei Federzeichnungen, eine „Maria Anna in Witwentracht am Schreibtisch sitzend" und einen „hl. Isidor", sowie eine mit Rötel belebte Bleistiftstudie zu einem Zwerg, die Madrider Nationalbibliothek verschiedene Entwürfe und Detailstudien zu religiösen Gemälden.



Abb. 107.
Carreño: Bildnis eines Edelmanns.
Madrid, Prado.

Carreño sehr nahe steht der „nackte Christus, das Kreuz empfangend" in der Kirche der Kapuzinernonnen zu Madrid. Carreño besaß einen ziemlich großen Schülerkreis, doch sind verschiedene dieser Künstler für uns noch etwas rätselhafte, zum mindesten etwas unklare Gestalten, so Juan Martinez Cabezalero,

der in Almaden (Estremadura) 1633 geboren und 1673 in Madrid gestorben ist. Seine sechs Bilder in der Sakristei des Terziarierkirchleins bei S. Francisco el Grande in Madrid sind leider völlig übermalt. Der Ecce homo, die Kreuztragung und der Calvario in der Kirche selbst, offenbaren deutlich den Einfluß Raffaels und van Dycks. Weit interessanter ist das, jedoch für Cabezalero keineswegs ganz gesicherte Gemälde im Prado (Abb. 108) mit Christus, Franz von Assisi

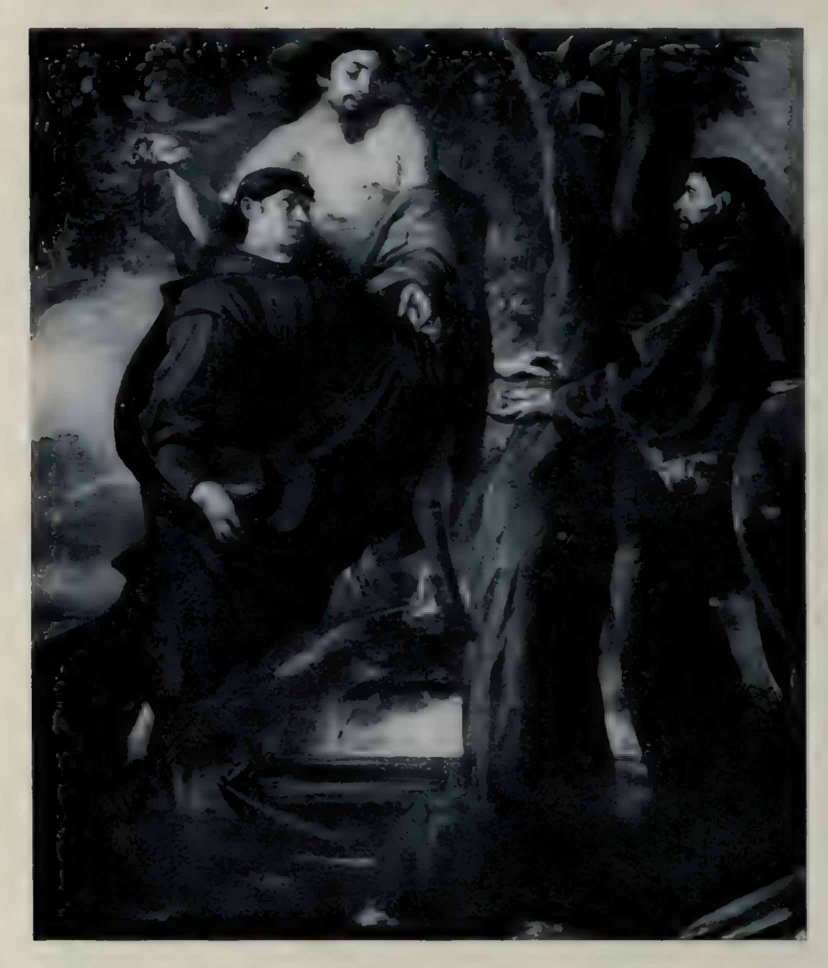


Abb. 108.
Cabezalero: Christus mit hl. Franz und Orlando Cataneo.
Madrid, Prado.

und dem jungen Orlando Cataneo, ein Bild, das in vielem an Claudio Coello gemahnt. In der gleichen Sammlung geht noch das eigenartige „Seelengericht“ auf den Namen Cabezaleros.

Ein anderer Schüler Carreños war der 1628 zu Consuegra in der Mancha geborene, 14. September 1690 zu Madrid gestorbene José Jimenez Donoso, der nach Unterricht bei seinem Vater Antonio und bei Francisco Fernandez sieben Jahre in Rom studiert hat. In Spanien machte er dann eifrige Propaganda für

die Borrominimanier, die er als Architekt wie als Freskomaler spielend beherrschte. 1685 ernannte ihn das Toledaner Domkapitel als Nachfolger des Franzisco Rizi zu seinem Maler. Er war mit Claudio Coello sehr befreundet und unterstützte ihn bei dem Ausschmücken der Sakristei, der Capilla del Cristo



Abb. 109.
Cerezo: Die Himmelfahrt Mariä.
Madrid, Prado.

und der Cap. de la Soledad in S. Isidro, den Fresken der Panaderia sowie bei verschiedenen Arbeiten in Toledo. Von Donoso stammt das Hochaltarbild in S. Ginés zu Madrid, die „Messe des hl. Ignaz" und die „Austeilung der Kommunion durch den hl. Franz Xaver", zwei dekorative Bilder in S. Isidro sowie

die nicht ganz tadellos erhaltene „Teufelsbeschwörung des hl. Franz von Paula" im Prado, etwas trüb im Ton. Das Bild gehört zu einem für den Convento de la Vitoria gemalten Zyklus mit Szenen aus dem Leben des hl. Franz von Paula, dessen übrige Stücke nach S. Sebastian und Santiago de Compostela gelangt sind. (Den Zeichnungsentwurf zum Gemälde mit den „Virgen de la Victoria" besitzt die Madrider Nationalbibliothek.) In der Sociedad Economica von Santiago sieht man außerdem noch eine signierte „Verkündigung" und ein 1677 datiertes Porträt des jüngeren D. Juan de Austria von Donosos Hand.

Ein weiterer Schüler Carreños war der Porträtist Francisco Ruiz de la Iglesia de Calatravos, um 1650 geboren, 1704 in Madrid gestorben. 1689 ernannte ihn Carl II. zum Hofmaler, Philipp V. bestätigte ihn in diesem Amt und ließ sich mehrfach von ihm porträtieren. Einen signierten, 1681 datierten „Johannesknaben" des Meisters besaß das Trinidadmuseum.

Nicht zu verwechseln ist dieser Künstler mit einem anderen Schüler Carreños, dem Madrider Pedro Ruiz Gonzalez (1633—1709), der auch bei Escalante studiert hat. Er malte mehr kleinere, skizzenhafte Bilder als große Gemälde. Die 1683 datierte Darstellung „Karl II. mit seinem Hof betet in der Kirche das Sakrament an" soll im Stil etwas Claudio Coello ähneln, leider ist mir der Aufenthaltsort dieses Bildes unbekannt. Ein signiertes, 1793 datiertes Bild mit dem „guten Hirten" sah man von Ruiz Gonzalez im Trinidadmuseum. Beachtenswert sind seine vier Kardinalsbilder in der Sakristei von S. Indro.

Weder von Luis de Sotomeyor (1635—1673) noch von dem aus Burgos stammenden José de Ledesma (1630—1670) sind uns authentische Arbeiten bekannt. (Ledesma zugeschrieben wird der Christus mit zwei Engeln in der Galerie Harrach in Wien.)

Ganz anders verhält dies sich indessen bei einem anderen aus Burgos stammenden Schüler Carreños,

MATTHEO CEREZO

der einer der interessantesten spanischen Maler aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist.

Cerezo kam 1635 in Burgos zur Welt als Sohn eines mäßig begabten Malers. Früh ging er nach Madrid, wo er nach einigen Lehrjahren bei Carreño sich um 1655 selbständig machte. Dem jüngeren Herrera half er bei der Freskoausschmückung der Atochakirche. Später verließ er für einige Zeit Madrid, hielt sich in Valladolid auf und verbrachte mehrere Jahre in seiner Vaterstadt. Dann kehrte er aber wieder für ständig nach Madrid zurück, wo er 1685 gestorben ist.

Leider hat sich kein einziges von den Werken erhalten, denen Cerezo eigentlich seinen Ruhm verdankt. Von seinen so beliebten Conceptionsdarstellungen wie von seinen nicht minder gesuchten Genrebildchen ist uns kein einziges authentisches Exemplar erhalten.

Sein letztes großes Werk war die heute ebenfalls verschollene Darstellung von „Christus in Emmaus", für das Refektorium des Convento de Agustinos recoletos in Madrid gemalt. Von dem einst hochberühmten Bild gibt uns die Radierung von Josef del Castillo (1778) noch eine Vorstellung. Es ist sehr lebhaft bewegt und wirkt etwas theatermäßig. Sein Hauptreiz lag wohl in der Schönheit des Kolorits.

Cerezo gehörte unzweifelhaft zu den bedeutendsten malerischen Talenten der

Madrider Schule jener Zeit. Er schadete sich nur durch die häufige, oft sehr flüchtige Wiederholung von seinen beliebtesten Werken. Der früher so betonte Einfluß von van Dyck auf Cerezo macht sich eigentlich nur etwas in seiner Formengebung und seiner etwas sentimentalen Art geltend. Viel wichtiger ist jedoch sein Anschluß an die Venezianer, an die Spätwerke Tizians, im Kolorit, das in seinen besten Arbeiten von tiefer Leuchtkraft ist.

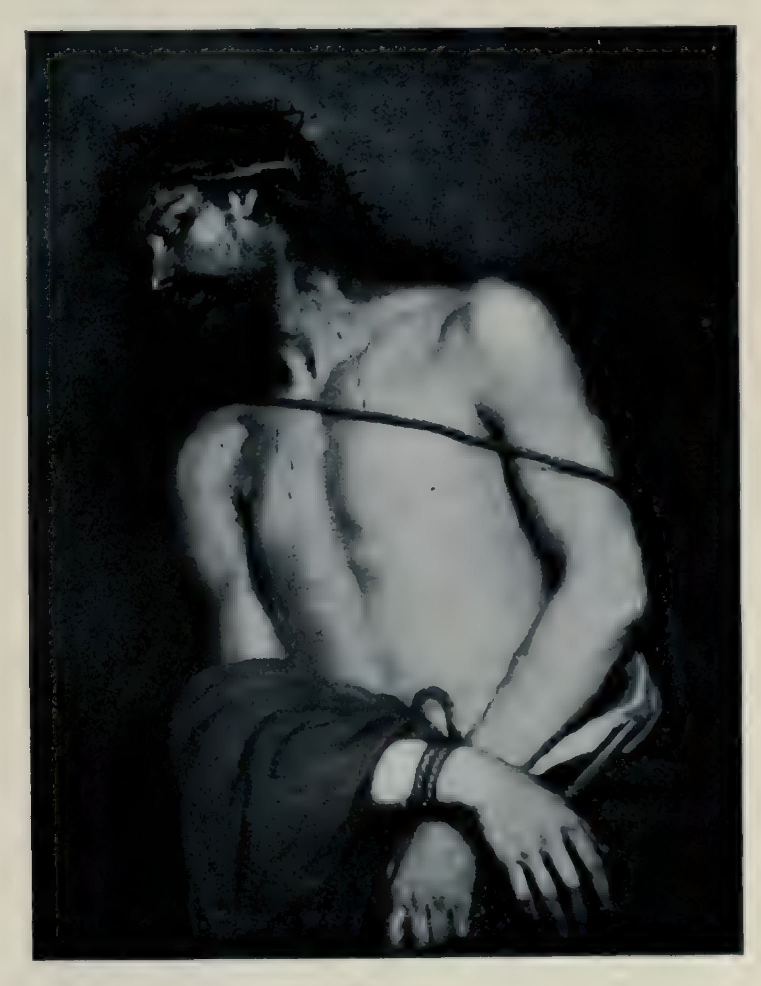


Abb. 110.
Cerezo: Ecce homo.
Budapest, Museum der bildenden Künste.

Jugendarbeiten des Meisters sind verschiedene Gemälde in Sa. Isabel zu Madrid, wie die „Almosenspende des hl. Thomas von Villanueva" und „Der hl. Nicolaus von Tolentino und die Seelen im Fegfeuer".

Wenn wir auch den engen Anschluß an van Dyck in Abrede stellen, so wollen wir damit nicht sagen, daß Cerezos Kunst keine Beziehungen zu der großen vlämischen Malerei jenes Jahrhunderts besäße. Vor allem offenbarte die

prächtige „Katharinenvermählung“ in der Sala Capitular der Kathedrale von Palencia (eine mäßige Replik [oder alte Kopie?] im Prado) den Zusammenhang Cerezos mit Rubens, sehr frisch und lebendig in der Empfindung, das Helldunkel von großem Reiz. Das Christkind gemahnt am meisten an Arbeiten



Abb. 111.
Cerezo: Johannes der Täufer.
Cassel, Gemälde Galerie.

des Rubenskreises. Sehr schwungvoll ist die „Himmelfahrt Mariä“ im Prado (Abb. 109) vorgetragen, ein Bild, das ursprünglich für eine hohe Aufstellung bestimmt war. Einen gewissen Einfluß Riberas verrät der lebensgroße heilige Hieronymus, die Posaune des jüngsten Gerichtes annehmend, im Museum zu

Leipzig, wozu die Münchner Alte Pinakothek eine sehr flotte, höchst duftig gemalte Replik als Halbfigurenbild besitzt.

Der signierte „Schmerzensmann“ im Budapester Museum (Abb. 110) zeigt bei aller Selbständigkeit doch den Einfluß der großen Vlamen, mehr aber noch den Tizians. Vor allem jedoch offenbart der „Johannes d. Täufer“ in der Gemäldegalerie zu Cassel (Abb. 111), mit welchem Erfolg Cerezo die großen venezianischen Meister studiert hat. Dieses signierte Werk, duftig und leicht gemalt, ist mit seinen warmen, leuchtenden Tönen eine der besten Schöpfungen des Meisters.



Abb. 112.
Cerezo: Maria Magdalena als Büßerin.
Haag, Mauritshuis.

Ausgezeichnet ist der sehr pastos gemalte, in warmen Tönen modellierte „Cristo de la Agonia“ im Kapitelsaal der Kathedrale von Burgos. Interessant ist hier die Landschaftsbehandlung mit der phantastischen Stadt und den schneebedeckten Bergen im Hintergrund. Nicht ganz auf der Höhe dieses Werkes steht der große „Cruzifixus“ des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin. In starkem Helldunkel und tiefleuchtendem Kolorit gehalten ist die „Vision des hl. Franziskus“ im Kapitelsaal der Kathedrale von Burgos (dem Heiligen erscheint ein Engel mit einer Phiole klaren Wassers, zum Zeichen der Reinheit

des Heiligen). Nicht ganz gesichert scheint Cerezos Autorschaft bei der sehr beschädigten „Kaselverleihung an den hl. Ildefons“ in der Annenkapelle der Kathedrale von Burgos.

„Matheo zereço f. año 1668“ signiert ist das Kniestück der „Büßenden Magdalena“ in der Sammlung Czernin in Wien. Besser als dieses Exemplar und die Wiederholungen der Sammlungen Beruete und Lazaro in Madrid, wo der Bolusgrund stark durchgewachsen ist, erscheint das berühmte Stück im Mauritshuis im Haag (Abb. 112) überaus locker und breit gemalt.

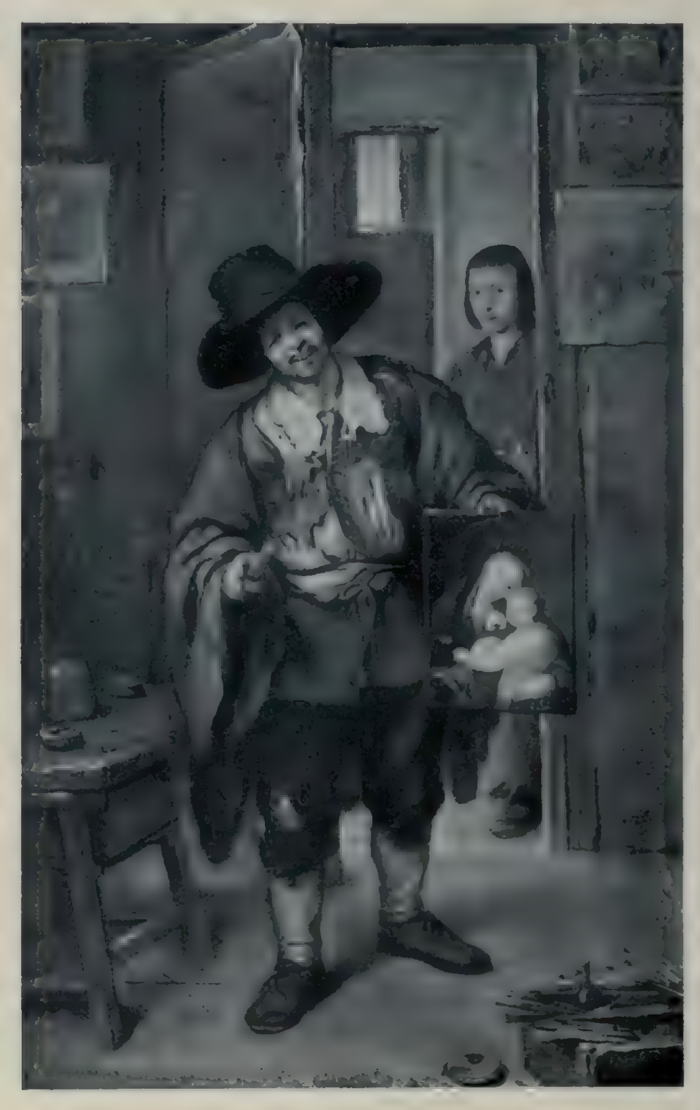
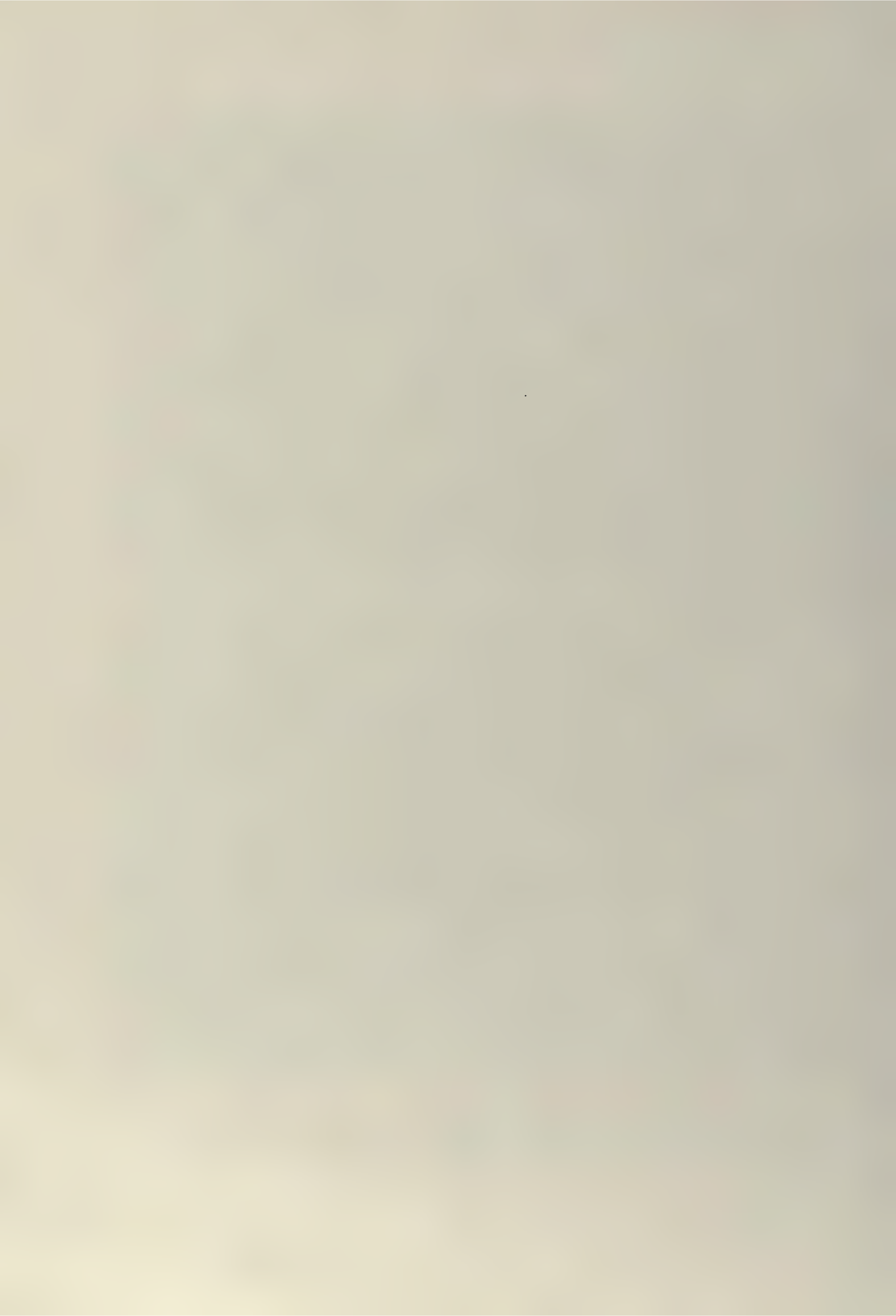


Abb. 113.
Joseph Antolinez: Der arme Maler.
München, Alte Pinakothek.



Abb. 114.
Joseph Antolínez: Die hl. Rosalie vor der Madonna und dem Christkind in Wolken.
Budapest, Museum der bildenden Künste.



Die Madrider Nationalbibliothek besitzt von ihm einige Zeichnungen: einen „Ecce homo“, eine „Glorie“ und einen „Evangelischen Matthäus“.

Abgesehen von einigen kleineren Künstlern hat Francisco Rizi zwei Schüler besessen, die zu den interessantesten Erscheinungen der Madrider Künstlerwelt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gehören. Dies waren Joseph Antolínez und Claudio Coello, der letzte große Meister aus der Glanzzeit der Madrider Malerschule.



Abb. 115.
Escalante: Die unbefleckte Empfängnis.
Budapest, Museum der bildenden Künste.

Joseph Antolínez kam 1639 in Sevilla zur Welt, verließ frühzeitig seine Vaterstadt und wandte sich nach Madrid, wo er in das Atelier von Francisco Rizi eintrat. Der junge Andalusier besaß eine große Einbildung und er dünkte sich in seinem Können ebenso über Meister wie Carreño wie über Mitschüler erhaben. Dieser beleidigende Hochmut soll auch indirekt die Schuld an seinem frühen Tod (1676) gewesen sein; denn nach Berichten der älteren Biographen wurde er in einem Duell schwer verwundet, so daß er bald danach gestorben ist.

Die wenigen uns erhaltenen Werke des Künstlers lassen uns seinen allzu frühen Tod bedauern. Sie zeigen uns einen Künstler von sehr lebendigem Temperament und guter Technik. Gewiß hätte Antolínez bei längerer Lebensdauer noch viel selbständigere Werke geschaffen, denn wenn auch der Einfluß des Velazquez und van Dycks sich offenkundig in verschiedenen seiner Arbeiten ausspricht, so beweisen seine Gemälde doch, daß er sehr wohl entwicklungsfähig war. Sein höchst malerisches Sehen erhält vor allem in seiner pastosen, sehr lockeren und flockigen Technik beredten Ausdruck. Seine erste unbekannte Arbeit ist der „Christus am Ölberg" im Bowes-Museum aus dem Jahr 1665. Einen erheblichen Fortschritt dieser Arbeit gegenüber bedeutet die „Sebastiansmarter" aus dem nächsten Jahr bei dem Marqués de Cerralbo in Madrid mit ihren interessanten Anklängen an van Dyck. Die „Inmaculada-Conception" der Münchner Alten Pinakothek vom Jahr 1668 ist die erste ganz ausgeglichene Leistung des Künstlers. Er scheint damit viel Beifall gefunden zu haben, denn er mußte diese „Inmaculada" verschiedentlich wiederholen, wie vor allem die im Ton viel hellere Replik des Bowes-Museum und die Varianten im Instituto von Almeria und in einem Madrider Hospital beweisen. Eine Variante dieses Bildes ist dann auch das späteste signierte Werk des Künstlers, das uns erhalten ist, die prachtvolle, in satten Farben leuchtende und sehr locker gemalte Conception der Sammlung Lázaro in Madrid vom Jahr 1676, also kurz vor seinem Tod gemalt.

In das Ende der sechziger Jahre möchten wir die lebensgroße Genre-Darstellung „Der arme Maler" in der Münchner Alten Pinakothek (Abb. 113) setzen, ein Gemälde, das in deutlicher, höchst interessanter Weise das Studium der „Meninas" des Velazquez verrät.

Aus den letzten Lebensjahren des Künstlers stammt die höchst schwungvolle „Extase der Magdalena" im Prado, die alle Vorzüge des Künstlers in hellstem Licht erstrahlen läßt. Kurz vor diesem Exemplar dürfte die Variante, im Besitz des Königs von Rumänien, entstanden sein. Eine „büßende Magdalena in Verzückung", signiert und 1673 datiert, besitzt Doña Isabel Lopez in Madrid. Antolínez äußerst nahe steht die ausgezeichnete „Verkündigung" in der Sakristei der Seo von Zaragoza, die von manchen Claudio Coello zugeschrieben wird, ebenso die völlig in der späteren Malweise des Meisters ausgeführte „Hl. Rosalie" im Budapester Museum (Abb. 114), die dort auf den Namen des Villacis geht.

Mit Joseph Antolinez wurde noch bis in die jüngste Zeit vielfach sein Neffe Francisco Antolínez y Saarabia verwechselt, geboren 1644 in Sevilla, gestorben 1700 in Madrid, Rechtsanwalt von Beruf, von dem wir eine Reihe kleinerer Bilder mäßig in der Zeichnung, aber ganz hübsch im Kolorit, im ganzen offenkundig von Murillo beeinflusst besitzen. Vor allem nennen wir hier die kleinen Darstellungen mit Szenen aus dem Marienleben im Madrider Prado.

Wie ein schwächerer Joseph Antolinez nimmt sich ein anderer Schüler des Francisco Rizi aus, der 1630 zu Córdoba geborene und 1670 in Madrid verstorbene Juan Antonio de Frias y Escalante. Er soll mit großem Geschick viele italienische Meisterwerke der königlichen Sammlungen kopiert haben, vor allem die Gemälde Tintorrettos, und die älteren Biographen schreiben daher Tintorrettos Einfluß die Brillanz von Escalantes Kolorit zu. Uns fallen jedenfalls heute in den wenigen erhaltenen authentischen Schöpfungen des Künstlers mehr gewisse Anklänge an van Dyck und Murillo auf. Charakteristisch für

Escalante ist die überaus lichte Haltung seiner Gemälde. 1667 und 1668 malte er für die Sakristei der Klosterkirche der beschuhten Karmeliterinnen zu Madrid 18 Gemälde mit Szenen aus dem Leben des hl. Gerard und religiösen Alegorien und heute in verschiedenen Sammlungen zerstreut sind (Prado [Triumph des „Glaubens über die Sinne“ und „die kluge Abigaïl“] Oberster Gerichtshof Madrid,



Abb. 116.
Claudio Coello: Die hl. Familie mit dem hl. Ludwig von Frankreich.
Madrid, Prado.

Museum zu S. Sebastian und zu Villanueva y Geltrú, Universität zu Oviedo und in Coruña). Daß er diese Gemälde mit 24 Jahren gemalt und ihnen seinen Ruhm verdankt habe, ist eine Legende, die schon durch die Jahreszahl der Entstehung widerlegt wird. Uns ist eine bereits völlig ausgereifte „Verkündigung“ aus dem Jahre 1656 von dem Künstler bekannt, die vor einiger Zeit im deutschen Kunsthandel war, und das schönste uns erhaltene Bild von Escalante, die „Purí-

sima Concepcion“ der Budapester Galerie (Abb. 115), ist 1663 datiert. Im Prado sieht man neben dem erwähnten noch zwei hübsche, aber nicht allzu bedeutende Arbeiten von seiner Hand: „Der Jesusknabe mit dem kleinen Johannes“, und eine „Heilige Familie“.

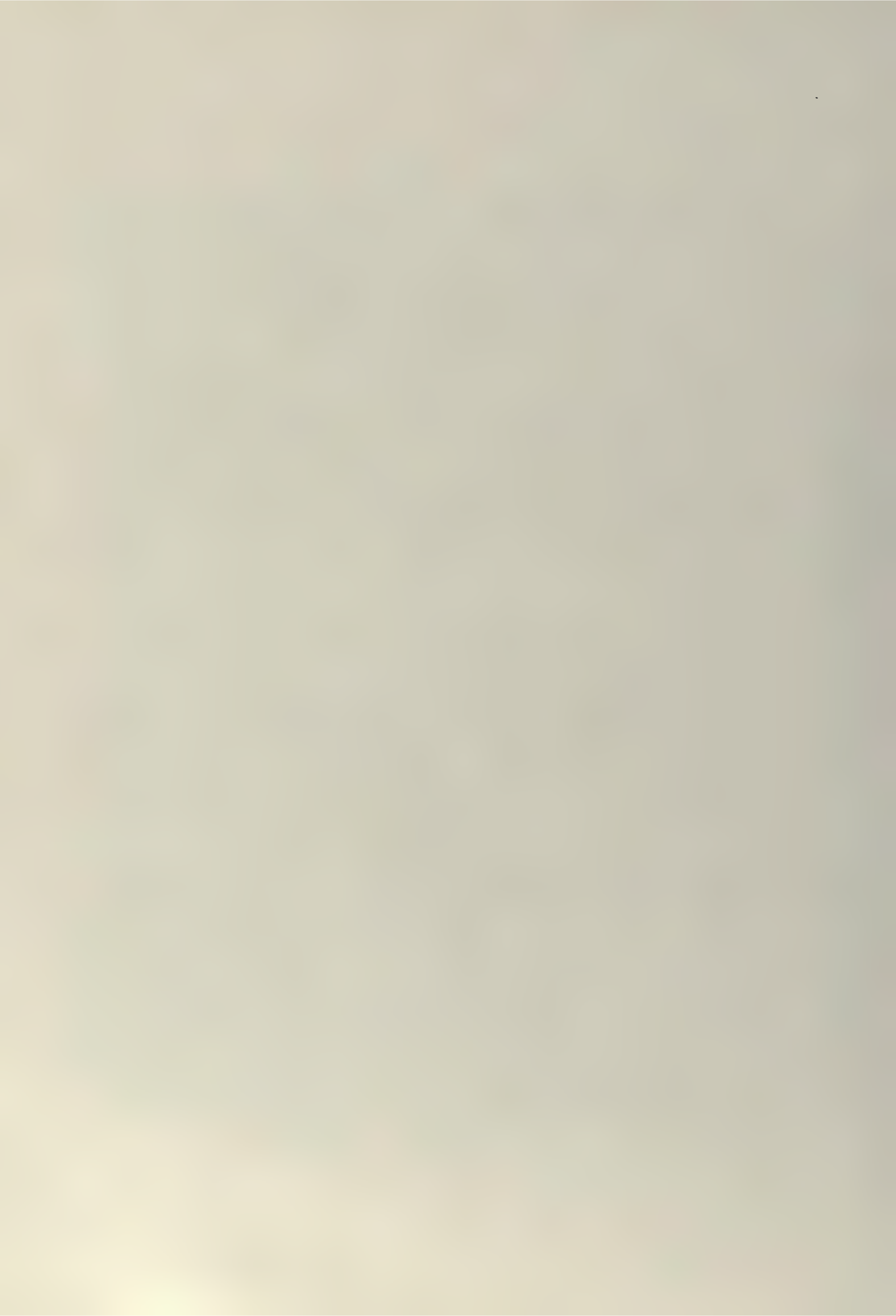
CLAUDIO COELLO

Der letzte große Madrider Meister jener Zeit war wie gesagt Claudio Coello. Er wurde zwischen 1630 und 1635 zu Madrid geboren und ist dort am 20. April 1693 gestorben. Sein Vater Faustino Coello war aus Portugal eingewandert und hatte sich in Madrid durch treffliche Bronzearbeiten einen geachteten Namen geschaffen. Claudio ging zunächst bei Franzisco Rizi in die Lehre, in dessen Gemeinschaft er das Hochaltarbild für die Kirche der Nonnen von S. Placido ausführte, sein erster Erfolg. Bald trat er jedoch auch in nähere Beziehungen zu Carreño, der ihm die Erlaubnis zum Kopieren der großen Meisterwerke der Malerei in den königlichen Schlössern verschaffte. Sein eingehendes Studium Tizians wie des Rubens und van Dycks macht sich denn auch in seinen Werken bemerkbar. Die Freskomalerei lernte er vermutlich von seinem Freund José Donoso, in dessen Gemeinschaft er 1671 das dekorative Deckenfresko im Vestiario der Kathedrale von Toledo gemalt hat. Leider sind die bedeutenden Fresken, die Coello für verschiedene Kirchen und öffentlichen Gebäude in und bei Madrid ausgeführt hat, wie S. Cruz, Panaderia, Schloß, Karthause von Paular und S. Isidoro nicht mehr oder nur sehr schlecht erhalten. Eine Skizze zu den Malereien an der Panaderia sieht man in der Zeichnungssammlung der Madrider Nationalbibliothek. Bei der Vermählung Karls II. mit Maria Luisa von Orleans führte er den Triumphbogen im Prado und die Dekoration der Straße des Retiro aus. Das ganze Jahr 1683 war er in Zaragoza beschäftigt, wo er die Kuppel und das Querschiff der Kirche des Augustinerkollegs (La Manteria) im Auftrag des Erzbischofs D. Francisco de Gamia al Fresco ausmalte. Diese Fresken mit religiösen Allegorien, die für die Zaragozaner Maler von erheblicher Bedeutung wurden, sind leider nicht zum besten erhalten. Bald nach seiner Rückkehr nach Madrid wurde Coello am 29. März 1684 zum Pintor del Rey ernannt und erhielt im Herbst 1685 nach dem Ableben Rizis den Auftrag zur Ausführung des Altargemäldes der Sagrada Forma in der Sakristei des Escorial. Während dieser Arbeit wurde er am 23. Januar zum Pintor de Camera ernannt; späterhin machte ihm der König zu seinem Seneschall und setzte seinem Sohn Bernardino eine Pension von 300 Dukaten aus. 1691 ernannte ihn das Toledaner Domkapitel zu seinem Maler. Der Gram über die glänzenden Erfolge des Schnellmalers Luca Giordano am Madrider Hof soll des Künstlers Ende beschleunigt haben. In der Madrider Kirche S. Andrés liegt er begraben.

Coello verfügte über eine höchst sorgfältige Zeichnung, Frische der Auffassung, wirkliche Größe in der Darstellung, brillantes, kräftiges Kolorit von meist sehr tiefen Tinten und eine höchst solide Technik. Im Verhältnis zu dem ihm nahe stehenden Carreño wirkt Coello etwas weniger elegant in der Formengebung, nicht ganz so locker in der Technik, dafür aber bedeutend farbiger. Die „Madonna mit verschiedenen Heiligen und den allegorischen Gestalten der vier Kardinaltugenden (1669 datiert [Abb. 118]), sowie die „hl. Familie von dem hl. Ludwig verehrt“ im Prado (Abb. 117), zwei farbenprächtige Schöpfungen, verraten bei aller Selbständigkeit doch das Studium der großen Vlamen. Sehr monumental erfaßt ist die 1664 entstandene „Apotheose des hl. Augustin“, sowie die Einzelgestalten



Abb. 117. Claudio Coello: Madonna mit Heiligen und den Kardinaltugenden. Madrid, Prado.



des „S. Domingo de Guzman“ und der „Sa. Rosa de Lima“ im Prado, sowie das Wunder des „hl. Petrus von Alcántara“ (Abb. 118) der mit einem anderen Mönch trockenen Fußes über das Wasser schreitet, in der Münchner Alten Pinakothek. Von religiösen Darstellungen erwähnen wir noch die signierte Concepcion in der Sakristei von S. Jeronimo und die gleichfalls signierte Darstellung des nämlichen Gegenstandes in der Sammlung Lázaro zu Madrid.



Abb. 118.
Claudio Coello: Das Wunder des hl. Petrus von Alcántara.
München, Alte Pinakothek.

1683 ist die reizvolle „hl. Katharina“ im Apsley-House zu London entstanden, im Großvenor-House sieht man eine sehr locker gemalte „hl. Veronika“. Ein Spätwerk wohl ist die signierte, etwas sehr derb gemalte „hl. Familie“ im Budapester Museum. Im Auftrag der Nonnen von Sa. Isabel zu Madrid übermalte er den Kopf der dortigen „Purísima“ Riberas am Hochaltar, da angeblich Ribera dazu seine, eine von dem jüngeren D. Juan de Austria verführte

Tochter dazu als Modell benutzte hatt. Coellos letzte Arbeit war gleichfalls eine religiöse Darstellung: die „Stephansmarter", die er im Auftrag des Beichtvaters des Königs, des Pater Matilla, für die Dominikanerkirche von Salamanca



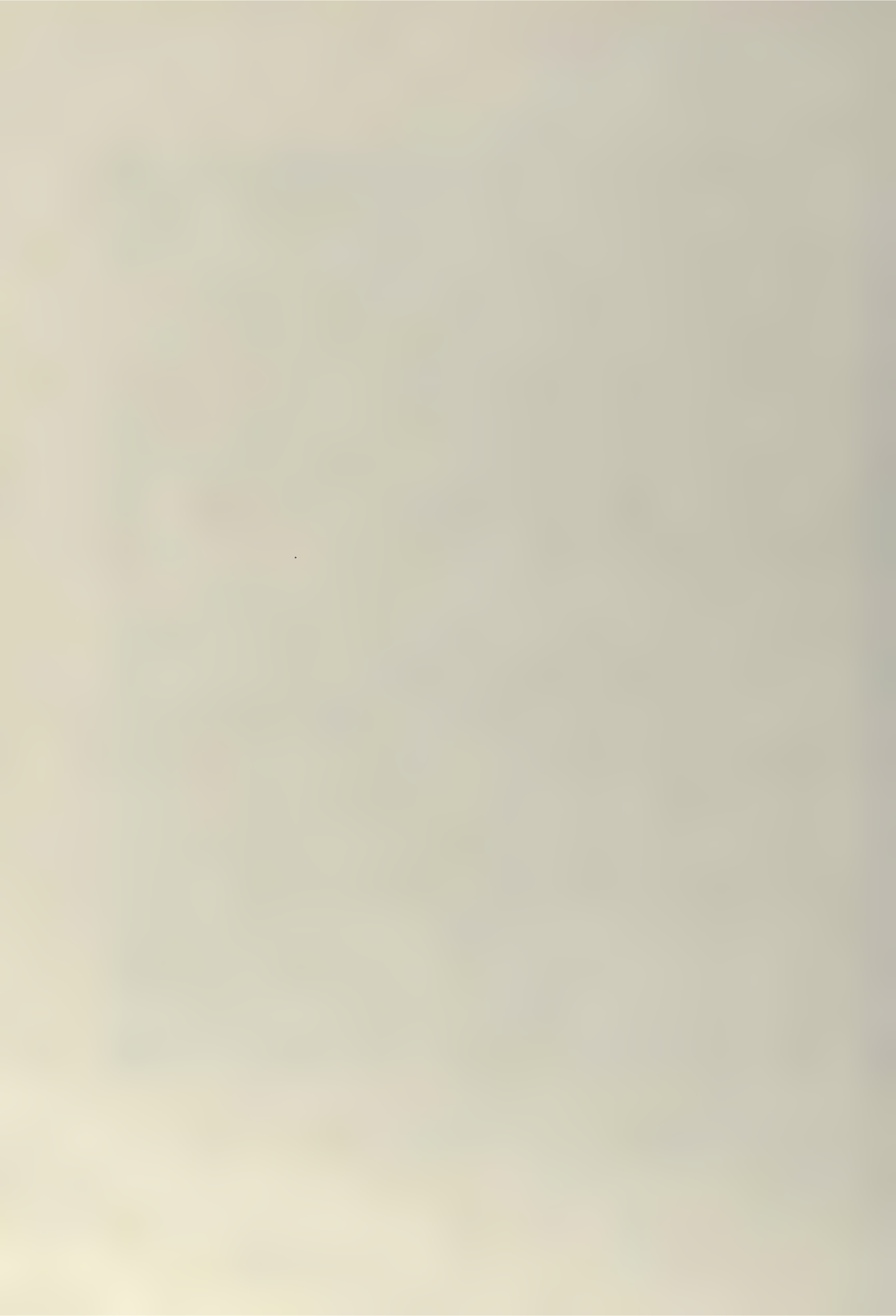
Abb. 119.
Claudio Coello: Carl II. von Spanien.
Frankfurt a. M., Städelsches Institut.

gemalt hat. Als er das Bild in Madrid ausstellte, ward es vom ganzen Hof und auch von Luca Giordano aufs höchste bewundert.

Coellos Hauptwerk jedoch ist das bereits kurz erwähnte Gemälde im Escorial, das die Überführung einer wundertätigen Hostie nach der für die Reliquie eingerichtete, an die Sakristei der Escorialkirche anschließende Kapelle durch Karl II.



Abb. 120.
Claudio Coello: Die Überführung der Santa forma nach dem Escorial durch Carl II.
El Escorial, Sakristei.



im Jahre 1684 verewigen soll (Abb. 120). Dieses Gemälde gehört unstreitig zu den besten Werken der spanischen Schule des 17. Jahrhunderts. Coello glänzt hier nicht nur als Meister des Porträts und als hervorragender Kolorist, sondern auch als ein geradezu genialer Beherrscher der Komposition, in der Art, wie er in echt barocker Weise die Architektur der Sakristei in sein Gemälde hineinzieht, um so den ganzen Raum, dessen Hauptpunkt das Gemälde bildet, noch größer er-



Abb. 121.
Claudio Coello: Bildnis des D. Juan Alcarcon.
Madrid, Sammlung Beruete.

scheinen zu lassen. Zu den zahlreichen Porträts haben sich verschiedene Vorstudien erhalten, so im Louvre verschiedene Zeichnungen zu einzelnen Mönchen, vor allem zu dem amtierenden Abt, dem berühmten Fray Francisco de los Santos. Natürlich ist das Porträt des Königs auf diesem großen Werk nicht das einzige, das Coello von dem Monarchen geschaffen hat, wir erwähnen hier nur die Brustbilder im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M., in der Sammlung des Marqués de Casa Torres und im Kloster der Descalzas Reales zu Madrid.

Ausgezeichnet ist das Porträt des D. Juan de Alcarcon in der Sammlung Beruete zu Madrid. Wie wir schon weiter oben bemerkten, steht das rätselhafte männliche Porträt der Budapester Galerie, bald Moya, bald Murillo zugewiesen, Coello sehr nahe und ist vielleicht gar sein Selbstporträt. Schließlich erwähnen wir noch, daß von Coello auch die dekorativen Entwürfe für die Galerie del Cierzo in den Gemächern der Königin im Madrider Schloß herrührten, Szenen aus der Geschichte von Amor und Psyche, die Palomino ausgeführt hat.

Neben den bereits genannten Zeichnungen im Louvre, mit Bleistift und Rötel



Abb. 122.
Collantes: Die Predigt Ezechiels.
Madrid, Prado.

ausgeführt, seien hier noch verschiedene große Entwürfe aufgeführt, die man in der Zeichnungssammlung der Madrider Biblioteca Nacional von Coellos Hand sieht, vor allem ein großer Altarentwurf für eine Jesuitenkirche mit der Purísima, dem hl. Ignaz und anderen Heiligen, sowie ein Deckenentwurf mit vorzüglicher Architektur. Die Sammlung Jovellano zu Gijon besitzt von ihm eine Kinderstudie, das British Museum einen Entwurf zu einer „Rosenkranzmadonna".

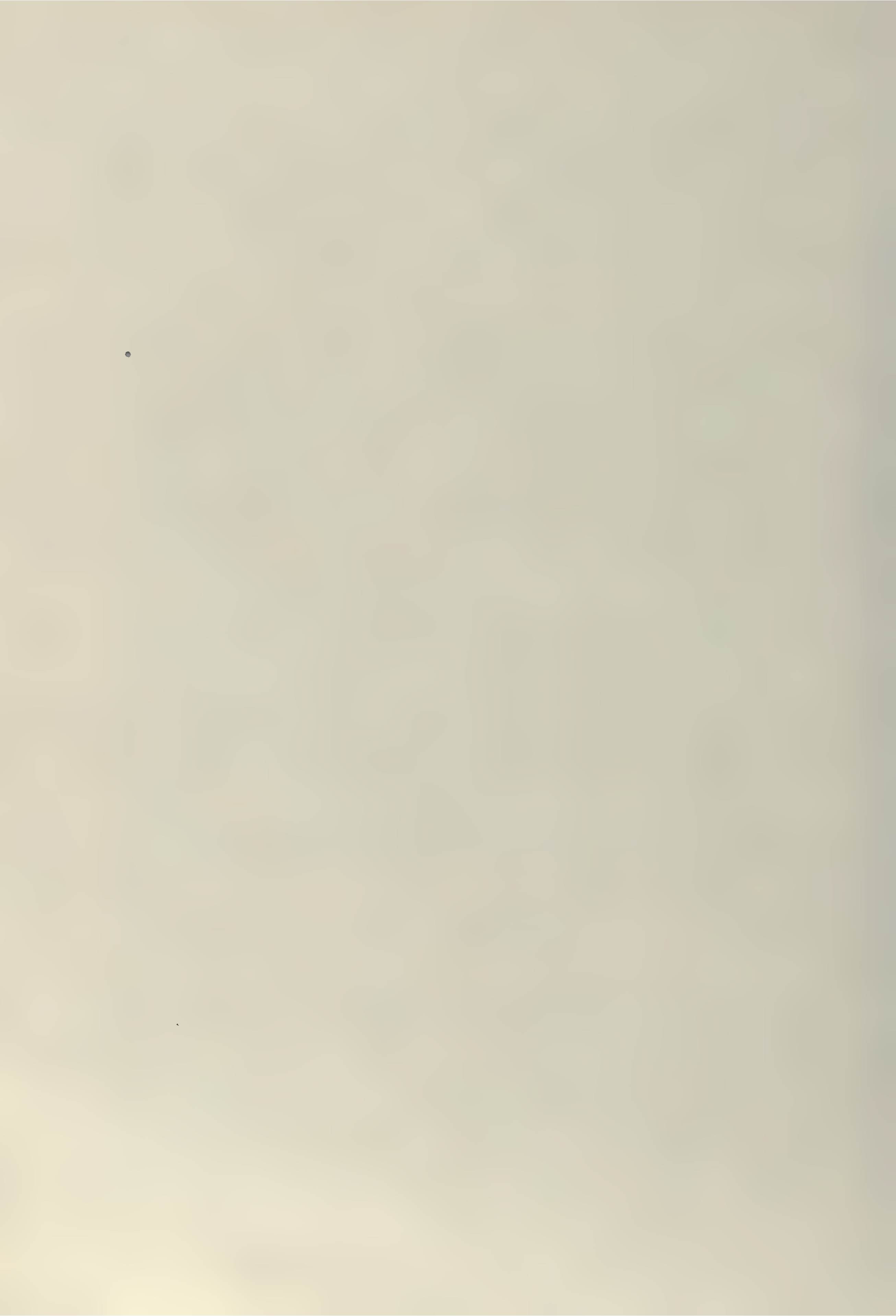
Von den Schülern Coellos sei hier zuerst Sebastian Muñoz genannt, 1654 zu Navalcarnero geboren und schon am Karfreitag 1690 (infolge eines unglücklichen Sturzes vom Gerüst bei der Restaurierung der Fresken des jüngeren

Herrera in der Atochakirche) in Madrid gestorben. Als geschickter Temperamaler half er seinem Lehrer bei der Ausschmückung der Retirostraße, als die Königin Maria Luisa ihren Einzug hielt, ging dann nach Rom, wo er bei Maratta arbeitete, war 1684 wieder in Spanien, unterstützte Coello bei seinen Freskoarbeiten in Zaragoza und dekorierte dort selbst die Kapelle des hl. Thomas von Villanueva. Danach schmückte er das Boudoir der Königin mit einer Darstellung der Geschichte von Angelica und Medoro. Er erkrankte darüber und führte nach seiner Genesung 1686 in Öl eine Darstellung von „Amor und Psyche" aus. 1688 wurde er Hofmaler. Von seinen Porträts ist kein authentisches Stück erhalten. Ebensowenig seine berühmte, für die unbeschuhten Karmeliter gemalte „Sebastiansmarter", die bei der Fronleichnamsprozession verwendet wurde, und später in die Sammlung des Infanten D. Sebastian gelangt ist. Seine „Andreasmarter" für Casarrubios, über deren Vollendung er starb, stellte Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia fertig. Im Prado sieht man von seiner Hand zwei höchst lebendige aus S. Felipe el Real stammende, ein überaus beachtenswertes Talent verratende Skizzen, ein „Begräbnis des Grafen Orgaz" und ein „hl. Augustin, die Heuschreckenplage beschwörend". Nach Coellos Entwürfen hat Muñoz auch bei der zweiten Vermählung Karls II. verschiedene Fresken ausgeführt.

Ein anderer Schüler Coellos war der mehr als Architekt bekannte, von einem deutschen Vater abstammende Teodoro Ardemans (1664—15. Februar 1726). Wie sein Vater diente er zunächst in der königlichen Palastgarde. Seine Gemälde waren meist dekorativer Natur. Doch genossen sie in Madrid wie in Granada, wo er seit 1679 eine Reihe von Jahren verbrachte, beträchtliches Ansehen. Ob die etwas manierierte, ihm zugeschriebene Concepcion der Sammlung Cepero in Sevilla wirklich ihm angehört, muß dahingestellt bleiben. Einen Altarentwurf von seiner Hand besitzt die Zeichnungssammlung des British Museum.

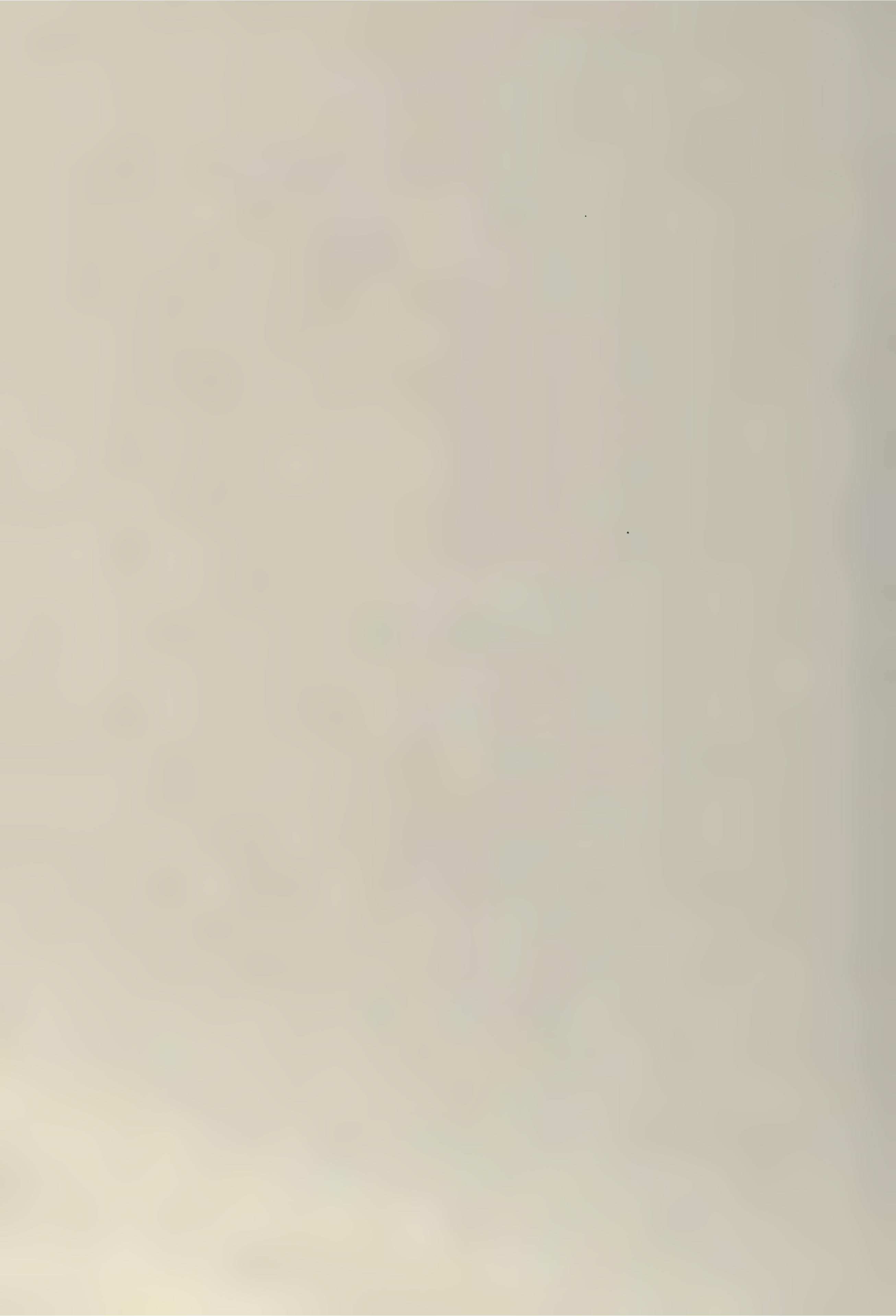
Ardemans war auch als Schriftsteller tätig, so publizierte er 1719 einen Kommentar zu den Verordnungen über Architektur, verfaßt von Juan de Torrija, und schrieb 1723 das „Lob der Werke von D. Antonio Palomino y Vealsco", das als Vorrede zum zweiten Band von Palominos Werk abgedruckt ist, und im nächsten Jahr über „Die Flüssigkeiten der Erde und der unterirdische Wasserlauf".

Zum Schluß sei — gewissermaßen nachtragsweise — noch eines Schülers des Vicento Carducho gedacht, des Francisco Collantes (geboren zu Madrid 1599, gestorben ebenda 1656). Für verschiedene Madrider Kirchen schuf er dekorative Gemälde mit großen Figuren (ein Apostelcyclus von seiner Hand befand sich auch in S. Cayetano). Doch sind es weniger diese Stücke, die seinen Namen lebendig erhalten haben, als vielmehr seine kleinformatigen Landschaften, die gewöhnlich eine reiche Figurenstaffage aufweisen. Wir geben hier sein interessantestes Bild wieder, die Vision Ezechiels von dem Leichenfeld im Prado (Abb. 122). Die gleiche Galerie besitzt von seiner Hand noch eine sehr gelungene Darstellung des Brandes von Troja sowie zwei kleine Landschaften. Wir erwähnen dann noch die Landschaft mit der Opferung Isaaks bei dem Marqués de Casa Torres in Madrid und die Landschaft im Louvre. Für das berühmte spanische Jagdwerk des Juan Mateos „Origen y dignidad de la Caza" zeichnete er eine „Wildschweinsjagd" (1634), die Pedro Perret in Kupfer gestochen hat.



B.

DAS XVIII. JAHRHUNDERT.



Seit den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts bis beträchtlich über die Mitte des 18. tritt in Spanien die Produktion der einheimischen Künstler gegenüber die Tätigkeit der ausländischen, durch die Herrscher an den Madrider Hof berufenen Künstler äußerst stark zurück. Dies hatte seinen Grund darin, daß nicht nur die Anzahl der wirklichen Talente unter den Spaniern, wie wir noch sehen werden, sehr gering war, sondern daß die Fürsten, teils geblendet durch den Ruhm verschiedener fremder Meister, teils aus persönlichen Neigungen den Ausländern den Vorzug gaben.

Diese Bewegung beginnt ebenso kräftig wie in gewissem Sinne verhängnisvoll für die spanische Kunst mit dem Wirken des Neapolitaners Luca Giordano, der in den zehn Jahren seines spanischen Aufenthaltes (1692–1702) jene umfangreichen Gewölbemalereien in der Escorialkirche, das Deckenfresko im dortigen Hauptstiegenhaus, das höchst wirkungsvolle Deckengemälde im heutigen Reproduktionsmuseum zu Madrid, und vor allem die grandiose Deckenmalerei in der Hauptsakristei der Toledaner Kathedrale ausführte und daneben noch Zeit fand, eine Unzahl Leinwandbilder zu schaffen, die freilich von sehr verschiedener Güte sind, deren Mehrzahl jedoch aufs neue die große Verwandlungsfähigkeit und die kompositionell wie malerisch gleich hervorragende Begabung dieses Fa presto in hellstem Licht zeigen.

Weit geringere Bedeutung besitzt das Wirken des Venezianers Santiago Amigoni, der auf Veranlassung Ferdinands VI. 1747 nach Spanien kam, in Aranjuez und im Retiro tätig war, jedoch schon 1752 gestorben ist. Einen größeren Einfluß übte dann sein Nachfolger Giacinto Corrado (gest. 1765 zu Neapel) auf alle spanischen Dekorationsmaler aus, vor allem auf die Familie Gonzalez Velasquez. Im Prado kann man seine überaus flott hingesetzten Skizzen für seine großen Malereien im königlichen Schloß und Retiro bewundern. In erster Linie aber ist hier des größten Meisters auf dem Gebiet der dekorativen Kunst, eines der genialsten Maler jenes eleganten Jahrhunderts überhaupt zu gedenken, des Giambattista Tiepolo, der, von Karl III. berufen, 1763 im Alter von 70 Jahren, auf der höchsten Höhe seines Ruhmes und seines Könnens nach Madrid kam und dort seine letzten großen Werke schuf, bis ihn der Tod 1770 hinwegraffte. Die Dekoration des Thronsaales im Madrider Schloß zählt zu den allerbesten seiner Schöpfungen auf diesem Gebiet, und seine Ölgemälde, vor allem die für das Kloster S. Pascual Bailon in Aranjuez, namentlich die stolze, von höchstem Schönheitsgefühl getragene „Concepcion" und die „Eucharistie", heute im Prado, wie die überaus modern anmutende „Verkündigung" bei dem Herzog von Luna gehören zu seinen erstaunlichsten Leistungen. Seine Söhne Domenico und Lorenzo, die mit ihm nach Spanien gekommen waren, haben trotz ihres künstlerischen Abstandes vom Vater nicht unwesentlich auf die spanische Malerei eingewirkt. Von Domenico erwähnen wir hier die 1772 für S. Felipe Neri gemalten, jetzt im Prado befindlichen, sehr effektvollen Passionsszenen, sowie eine große Anzahl Studienköpfe in verschiedenen Madrider Sammlungen.

Eine weit geringere Rolle im spanischen Kunstleben des 18. Jahrhunderts als die Italiener spielen die Franzosen, die, wie man es sich leicht denken kann, durch den Bourbonen Philipp V. nach Madrid gezogen wurden. Was der Monarch jedoch erhielt, waren erklärlicherweise nur Schüler und Nachahmer der großen französischen Künstler. Die besten waren noch der 1635 in Paris geborene, 1734 als Hofmaler Philipps V. in Madrid verstorbene Michel-Ange Houasse, von dem man im Prado verschiedene Porträts sowie religiöse und

mythologische Darstellungen sieht, sowie der etwas importantere, 1724 von Philipp als Hofmaler berufene Jean Ranc aus Montpellier, dessen bedeutendste Schöpfung das Familienbildnis des Monarchen war. Bedauerlicherweise ist dieses Werk, das bei dem großen Brand im königlichen Schloß Weihnachten 1734, (bei dem so viele Meisterwerke Rubens, Tizians und Velazquez zugrunde gingen), wohl gerettet wurde, heute verschollen. Im Prado sieht man sein von Rubens beeinflußtes Reiterbildnis Philipps V. neben einer ganzen Anzahl fürstlicher Bildnisse von seiner Hand. Künstlerisch am höchsten von diesen Malern steht zweifellos Rancs Nachfolger, der 1707 zu Toulon geborene und 1771 in Paris verstorbene Louis Michel van Loo, der Neffe des Carel van Loo, unter dessen Arbeiten vor allem das große Familienbild Philipps V. im Prado Erwähnung verdient.

Der letzte Ausländer, der in jenem Jahrhundert von entscheidendem Einfluß auf die spanische Malerei gewesen ist, war der Deutsche Anton Raphael Mengs, 1728 in Aussig geboren, 1779 in Rom gestorben. Er kam 1761 nach Spanien, wo er fast wie ein Fürst aufgenommen wurde. Er, der Akademiker, schuf hier neben einem so frei waltenden Genie wie Tiepolo, und doch fanden seine Arbeiten, angefangen von den Gemälden für das königliche Schloß (die Grazien und die Apotheose des Trajan) bis zu seinen Schöpfungen für das Kloster S. Pascual zu Aranjuez fast noch größeren Beifall als die Meisterwerke Tiepolos. Ein schlagender Beweis dafür ist allein die Tatsache, daß den Gemälden von Mengs die so prachtvollen Schöpfungen Tiepolos in dem genannten Kloster von Aranjuez weichen mußten. Wirken nun auch diese allegorischen und religiösen Gemälde des nüchternen Sachsen, die man heute vor allem im Prado studieren kann, zum großen Teil fast unerträglich, so sieht man doch an dem gleichen Platz sowie in der Akademie eine Reihe von Porträts, wie die der Königin und der Marquesa de Llanos, die man ruhig den besten Schöpfungen jener Zeit überhaupt zuzählen kann, denn sie sind im Ausdruck wie in der Bewegung von einer Frische, in der Malerei von einer Delikatesse, und zum Teil in der Technik von einer Freiheit, die für Mengs ganz erstaunlich ist.

Wenn wir uns nun der Betrachtung der spanischen Künstler jener Zeit selbst zuwenden, so müssen wir an erster Stelle des spanischen Vasari Erwähnung tun, des Acisclo Antonio Palomino y Velasco. Der Künstler wurde schon 1653 in dem andalusischen Städtchen Bujalance geboren, aber seine Haupttätigkeit fällt erst in das Ende des 17. und den Anfang des 18. Jahrhunderts, nachdem er den entscheidenden Einfluß Giordanos erfahren hat. Palomino verbrachte seine Jugendjahre in Córdoba, ging Ende der siebziger Jahre nach Madrid, wo ihn Carreño und Coello besonders protegierten. 1688 wurde er zum Hofmaler ohne Gehalt ernannt (1698 mit Gehalt). 1690 war er an der Ausschmückung der Plaza zu Ehren der neuen Königin beteiligt. Wie schon angedeutet, wirkte dann Giordano überaus mächtig auf den Künstler, der es in groß angelegten Schöpfungen dem Italiener gleichzutun suchte, bei aller Geschicklichkeit jedoch nicht dessen Frische und Urwüchsigkeit erreichte. Als seine Hauptleistungen darf man sein wirklich importantes Fresko in S. Juan del Mercado zu Valencia, wo er recht geschickt die Johannesvision Correggios zu Parma mit Giordano Toledaner Sakristeifresko zu vereinigen gesucht hat, wie die ein großes Können verratenden Fresken in der Kapelle der Nuestra Señora de los Desamparados, gleichfalls in Valencia, die in der Kirche S. Esteban zu Salamanca und der Kirchenkuppel und Sakristei der Cartuja von Granada und endlich die

Concepcion am Hochaltar der Kathedrale von Córdoba betrachten. In seinen späteren Jahren beschäftigte sich der Künstler, der mit fast allen bedeutenderen seiner Kollegen lebhafte Beziehungen unterhalten hat, mit der Theorie und der Geschichte der Kunst. Bereits 1708 war sein Hauptwerk, das „Museo Pictorico y Escala Optica“ vollendet, dessen erster Band, die „Theorie der Malerei“ jedoch erst 1715 erschien, und dessen weitere Bände, der „praktische Teil“ wie die „Parnaso Español“ genannte Geschichte der spanischen Künstler erst 1724



Abb. 123.
Palomino: Die unbefleckte Empfängnis.
Madrid, Prado.

folgten, kurze Zeit vor seinem Tode, denn am 3. April 1725 ist Palomino gestorben. Erst nach einem Jahr, am 13. August 1726, wurde er in der Tertiarierkirche zu Madrid endgiltig beigesetzt. Sein literarisches Werk fand sehr schnell weite Verbreitung, 1744 wurde der „Parnaso“, die erste bedeutende spanische Künstlergeschichte, in englischer Sprache herausgegeben, Mengs verfaßte dann eine deutsche Übertragung, die 1779 erschienen ist.

Leicht erklärlicher Weise hat Palominos Schaffen besonders nachhaltig in Valencia gewirkt. Der am 13. August 1650 zu Denia getaufte, als Geistlicher

und Künstler in Valencia tätige Juan Vicente Vitoria war mit Palomino eng befreundet. Er hatte in Rom studiert, war ein großer Verehrer Raffaels und ließ 1703 eine große Verteidigung der Raffaelschule, die sich gegen die „Felsina Pictrice“ richtete, in Rom drucken. Er arbeitete auch an einer Geschichte der Malerei, über deren Vollendung er jedoch 1712 starb. Für das Augustinerkloster zu Morella malte er eine „Geburt des hl. Ambrosius“ und eine Szene aus dem Leben des hl. Petrus. Sein Hauptwerk sind die Kuppel- und Lünetten-



Abb. 124.
Luis Menendez: Madonna mit Christkind.
Madrid, Prado.

fresken der Capilla del Sagrario der Valencianer Kathedrale, auf das Leben des hl. Petrus bezüglich, etwas gar süßlich im Kolorit.

Neben dem Valencianer Maella und dessen Schüler Vicente Lopez, von denen weiter unten die Rede sein wird, war José Camaron y Boronat einer der gefeiertsten Künstler seiner Zeit. Er kam am 17. Mai 1730 in Segorbe zur Welt, weilte 1752 in Madrid und ist am 13. Juli 1803 zu Valencia gestorben. Mit diesem überaus regen Maler kommt bereits das reine Virtuosentum zur Herrschaft. Charakteristisch für ihn ist die „Katharinenmarter“ am Hochaltar der Kirche

dieser Heiligen in Valencia, sowie die Dornenkrönung und der Tod des hl. Franziskus in der Valencianer Kathedrale; ferner verschiedene religiöse Gemälde und eine Allegorie der schönen Künste im dortigen Museum, das auch zahlreiche Zeichnungen von seiner Hand besitzt. Noch weniger erfreulich als dieser Künstler wirkt der nicht minder virtuose José Vergara, dessen Werke von einer übertriebenen Glätte und Süßlichkeit sind. Aus der Menge seiner



Abb. 125.
Menendez: Mädchenkopf.
Florenz, Uffizien.

Schöpfungen seien hier nur die „Purísima Concepcion" (in ihrer Kapelle in der Kathedrale), die Darstellungen aus dem Leben des hl. Bischofs Ludwig sowie die Erasmusmarter und die Kreuzabnahme, gleichfalls in der Valencianer Kathedrale angeführt.

Ein Schüler von Houasse war Antonio Gonzalez Ruiz, der in Paris und Rom studierte und 1738 die Gemälde mit der Geschichte des hl. Kreuzes für die Capilla de So. Cristo in S. Sebastian malte und 1744 Gründungsmitglied der Akademie wurde.

Die erste Anregung zu der Madrider Academia de S. Fernando gab 1726 durch seine Denkschrift der Maler Francisco Antonio Menendez aus Oviedo (geb. 1682, 1699—1717 als Soldat und Maler in Italien), dessen Bruder Miguel seit 1712 als Hofmaler in Madrid wirkte.

Bedeutender als diese beiden war ihr Namensvetter Luis Menendez, 1716 zu Neapel als Sohn eines spanischen Miniaturenmalers geboren und 1780 zu Madrid gestorben. Man kann ihn wegen seiner zahlreichen, höchst malerisch empfundenen Stilleben cum grano salis den spanischen Chardin nennen. Das Prado-Museum (Abb. 126) sowie das Schloß von Aranjuez enthalten einige Dutzend dieser Still-



Abb. 126.
Luis Menendez: Stilleben.
Madrid, Prado.

leben (von denen sich weitere zahlreiche Stücke in spanischem Privatbesitz befinden) neben einem ganz interessanten Jugendwerk des Meisters, der 1739 datierten, etwas süßlichen Halbfigur einer „Madonna mit Kind" (Abb. 124) und einer „hl. Familie" sowie Schloß von Aranjuez. Sehr reizvoll sind auch verschiedene uns noch erhaltene Porträtzeichnungen, vor allem der Mädchenkopf der Uffiziensammlung (Abb. 125).

Wie wir schon kurz bemerkten, hat die Familie Gonzalez Velazquez besonders stark den Einfluß Amigonis erfahren. Die drei Brüder Luis (1715 bis 1764), Alexander (1718—1772) und Antonio (1729—1793) waren Söhne eines andalusischen Bildhauers, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts nach Madrid ge-

kommen war. Alexander gab gewöhnlich die Generalidee und führte den dekorativen Teil aus, Luis und Antonio, der in Rom bei Corrado studiert hatte, die Figuren. Die drei schufen zahlreiche Deckenfresken in Madrider Kirchen (Descalcas, Encarnacion, S. Justo y Pastor und Salesas) sowie im königlichen Schloß. Die Komposition ist gewöhnlich mehr zu loben als das Kolorit, das meist hart und trocken wirkt. Die beste Schöpfung Antonios sind unzweifelhaft seine Fresken, die er in der Kuppel der Kapelle der Virgen del Pilar in der Kathedrale del Pilar zu Zaragoza ausgeführt hat. Die Skizzen dazu sieht man dort in der Sakristei.



Abb. 127.
Antonio Viladomat: Der Tod des hl. Antonius.
Budapest, Museum der bildenden Künste.

Er hat auch eine große Anzahl von Zeichnungen für Stecher ausgeführt, die dann zum Teil Manuel Salvador Carmona ausgeführt hat. Sein recht begabter ältester Sohn Zacarias (1763—1834) hat sich gleichfalls als Freskomaler betätigt, vor allem im Schloß zu Aranjuez. Für S. Nicolas zu Toledo hat er das große Hochaltarbild mit dem Titelheiligen gemalt.

Neben den Velazquez und Menedez wirkte vor allem Pedro Rodriguez de Miranda (1696—1766) am Hof des sechsten Ferdinand. Er war ein Neffe des Juan Garcia Miranda (gest. 1749), der besonders als Maler von Conceptionsdarstellungen und als geschickter Restaurator geschätzt war. Juan Garcia vor allem nahm sich neben Andrés de Calleja der 1734 bei dem großen Palast-

brand schwer beschädigten kostbaren Gemälde an und wurde dafür 1735 zum Pintor de Camara ernannt.

Zu den Schülern des Antonio Gonzalez Velasquez zählt einer der bekanntesten spanischen Maler des 18. Jahrhunderts, Francisco Bayeu y Subias, der Schwager des großen Goya. Mit ihm kommen wir hier zu dem ersten Zara-



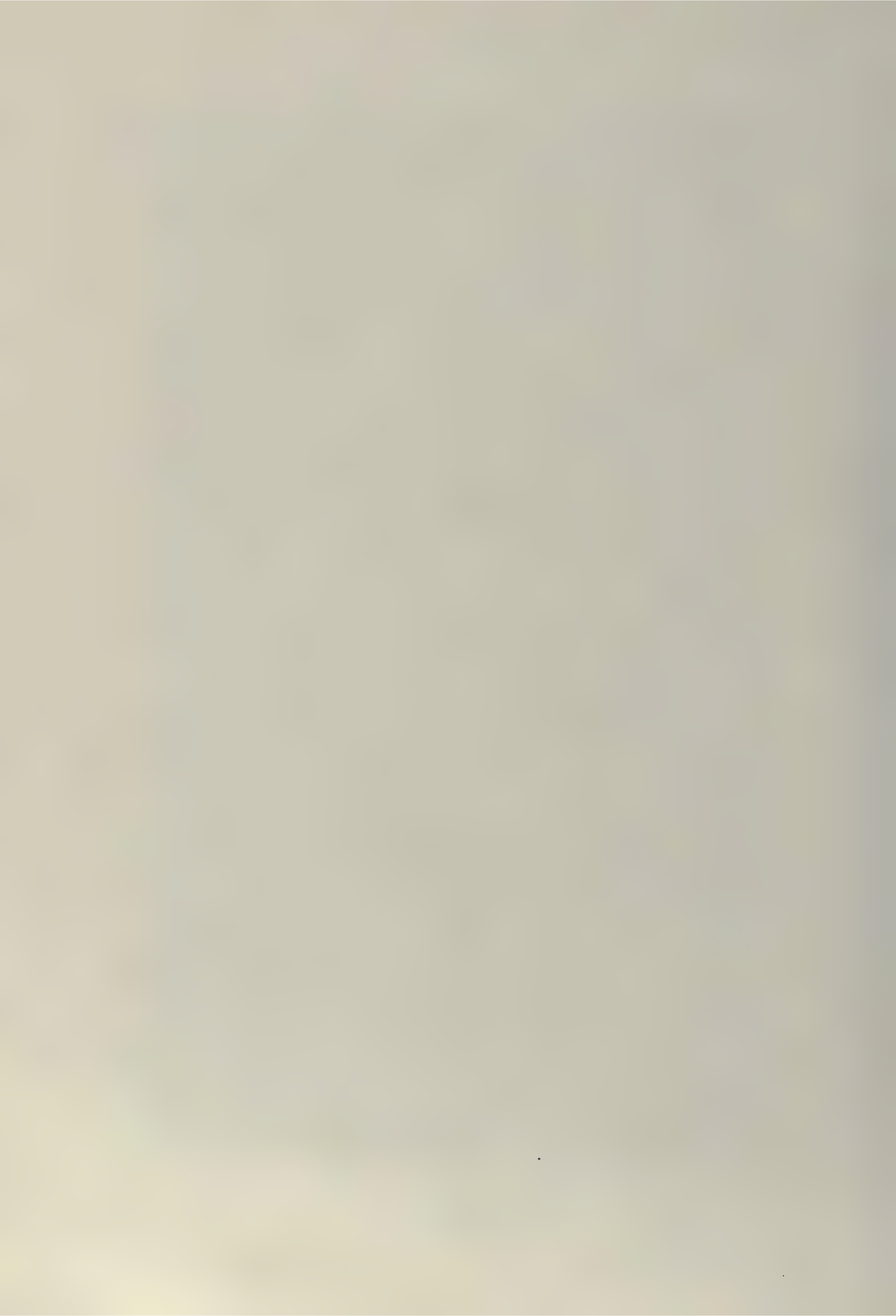
Abb. 128.

Jusepe Martinez: Der hl. Thomas.
Budapest, Museum der bildenden Künste.

gozaner Maler von Bedeutung. Treten schon im 15. und 16. Jahrhundert in Aragon die einheimischen Maler stark gegen die zum Teil wirklich genialen Architekten und Bildhauer zurück, so kann dieser Teil Spaniens in der Blütezeit der nationalen Malerei erst recht nicht mit einem Maler von größerer Bedeutung aufwarten. Der einzig halbwegs annehmbare Meister, der hier in Betracht käme, ist Jusepe Martinez.



Abb. 129.
Goya: Der Hampelmann.
Madrid, Prado.



Noch trauriger war es, wie hier eingeschaltet sei, in jener Zeit um das künstlerische Niveau der Katalanischen Malerei bestellt. Der einzig annehmbare Meister, unter so vielen schlechten Malern fast wie ein großes Talent wirkend und als solches auch zu seiner Zeit gepriesen, war Antonio Viladomat, geboren 1?. April 1678 zu Barcelona, gestorben ebenda 19. Januar 1755. Er studierte bei Pascual Baylon und Bautista Perramon und lernte später von Fernando Ribierra während dessen Aufenthalts in Barcelona die Kunst der Architekturmalerei. Seine architektonischen und perspektivischen Kenntnisse verwendete er später bei Entwürfen von Retablen und Monumenten für die Karwoche. In seinem 60. Lebensjahre bereitete ein Krampfleiden in den Händen seiner künstlerischen Tätigkeit ein vorzeitiges Ende.

Viladomats Art ist ziemlich weichlich, man spürt aber stets den Willen zu einer tiefgefühlten religiösen Malerei, und zuweilen gelang ihm auch wirklich eine ausdrucksvolle Schöpfung wie das hl. Abendmahl in Sa. Maria del Mar in Barcelona. Neben seinen dortigen Passionszenen erwähnen wir seine Bilder in der Capilla de S. Olaguer in der Kathedrale von Barcelona und den „Tod des hl. Antonius" in der Budapester Galerie (Abb. 127).

Sein Sohn Josef war gleichfalls Maler, jedoch von sehr geringem Talent. Er starb 1786 in seiner Vaterstadt.

Martinez wurde 1601 in Zaragoza geboren und ist dort am 6. Januar 1682 gestorben. Er sah sich gehörig in der Welt um, weilte nicht nur längere Zeit in Madrid und anderen spanischen Städten, sondern reiste in ganz Italien umher. Der Selbständigkeit seiner Malweise war dies nicht gerade förderlich, denn man spürt in seinen Arbeiten bald den Einfluß von Carravaggio und Guido Reni, bald den Riberas wie der „hl. Thomas" im Budapester Museum und Murillos, bald den des Rubens wie der sehr pastos gemalte Greisenkopf gleichfalls in der Pester Galerie beweist. Ob der dort ihm zugewiesene, stark an italienische Arbeiten gemahnende „Hiob" wirklich von ihm stammt, sei dahingestellt. Sein Hauptwerk sind die Gemälde am Altar der Capilla de Na. Señora de la Blanca in der Seo von Zaragoza, die der Erzbischof Pedro de Apaolaza gestiftet hatte und die von Martinez 1644 vollendet wurden. Auf der „Concepcion" ist das Porträt des betenden Stifters angebracht. Sonst sieht man hier noch Szenen aus dem Marienleben, Petrus und Paulus sowie die vier Evangelisten. Größeres Interesse als der unpersönliche Maler verdient unbedingt der kluge Schriftsteller Martinez der uns in seiner „Discursos practicables" (herausgegeben von Valentin Carderera. Madrid 1866) wertvolle Beiträge zur Geschichte der spanischen Künstler und zur Kunstanschauung seiner Zeit gegeben hat.

Sehr stark von Claudio Coello beeinflußt ist der Zaragozaner Maler Vicente Verdusan, von dem einige Bilder 1671 und 1673 datiert sind. Seine Gemälde religiösen Inhalts, die aus dem Monasterio de Veruela in das Museum von Zaragoza gelangt sind, lassen uns in ihm nur ein Talent zweiten Ranges erkennen.

Pablo Rabiella, der zu Ausgang des Jahrhunderts in Zaragoza und in Teruel wirkte, wandelte ähnliche Spuren wie die Schüler des Veldes Leal. Auch ihnen galt das Kolorit viel mehr als die Zeichnung. In der Sco sieht man von ihm einen „Santiago in der Schlacht von Clavijo". Als Schlachtenmaler war er zu seiner Zeit geschätzt.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war José Luzan Martinez der angesehendste Maler in Zaragoza. Er wurde dort am 16. Dezember 1710 geboren, studierte in Neapel, wo er bei Pignatelli tätig war, zog später den Aufenthalt

in Madrid dem in Zaragoza vor, wurde 1741 Hofmaler und ist am 20. Dezember 1785 gestorben, wo er in S. Gil begraben liegt. Von seiner weichlichen Art geben seine Gemälde in der Sakristei der Seo von Zaragoza einen Begriff. Bei ihm hat Francisco Bayeu seine erste Ausbildung erhalten. Später wirkte Mengs nicht unwesentlich auf ihn ein. Man darf Francisco Bayeu als den Hauptvertreter der Mengsschen Richtung unter den Spaniern betrachten. 1788 sah er seine überaus fruchtbare Tätigkeit durch die Ernennung zum Direktor der Akademie gekrönt, am 4. August 1795 ist er in Madrid gestorben.

Durch Mengs wurde er zur Ausschmückung des königlichen Schlosses herangezogen. Neben den Fresken, die man dort und im Schloß von Aranjuez von seiner Hand sieht, sind vor allem die im Kreuzgang der Kathedrale von Toledo mit Szenen aus dem Leben verschiedener Heiligen und die in der Kathedrale del Pilar 1780 und 1781 aufgeführt an erster Stelle zu nennen. Diese Fresken wie seine Staffeleibilder, von denen die in S. Engrazia zu Zaragoza in der Klosterkirche von El Pardo vor allem aber das Hochaltarbild der Encarnacion zu Madrid und die Erscheinung Christi an den hl. Franz in S. Francisco el Grande erwähnt seien, wirken durchgängig etwas weichlich und süßlich und sind sehr hell und kühl im Kolorit. Weit interessanter für uns sind seine Entwürfe für die Teppichmanufaktur, wo er als erster sich von fremden Vorbildern freigemacht und Szenen aus dem spanischen Volksleben dargestellt hat.

Eine ausgezeichnete Stütze bei verschiedenen seiner Arbeiten, vor allem bei seinen Freskogemälden, wie denen in Zaragoza, war ihm sein Bruder Ramon Bayeu, 1746 zu Zaragoza geboren, am 1. März 1793 in Aranjuez gestorben. Bekannt ist Ramon vor allem durch seine in der Technik an die Art der Tiepolos anklingende Radierungen nach Gemälden seines Bruders sowie nach berühmten Meisterwerken der italienischen und spanischen Schule. Ein weiterer Bruder Franciscos wer der Karthäusermönch Manuel, ein sehr kleines Talent, der für das Karthäuserkloster bei Zaragoza und das auf Mallorca eine große Reihe sehr mäßiger Wand- und Staffeleibilder geschaffen hat.

Francisco Bajeus Nachfolger als Direktor der Madrider Akademie wurde Mariano Maella, der in seiner Kunst viel Verwandtschaft mit Francisco Bayeu aufweist, jedoch noch in viel stärkerem Grad als dieser Elektiker und Akademiker gewesen ist. Er kam am 21. August 1739 als Sohn eines unbedeutenden Malers in Valencia zur Welt, ging aber mit elf Jahren nach Madrid, wo er zunächst bei Felipe Castro in die Schule ging und 1752 in die neugegründete Akademie eintrat. Dort blieb er, jährlich mit Preisen ausgezeichnet, bis 1757. Zwei Jahre später ging er nach Rom (anstatt als Kaufmann nach Amerika zu fahren, wie sein Vater es gewünscht hatte), wo er große Erfolge erntete. Nach seiner Rückkehr nach Madrid (1765) wurde er mit Aufträgen und Titeln reich versorgt. 1772 malte er mit Bayeu die Fresken für die Colegiata von S. Ildefonso, wurde zwei Jahre später zum Hofmaler ernannt, führte 1775 für die Capilla de los Reyos Nuevos in der Toledaner Kathedrale eine Anzahl Altarbilder aus, die starken Einfluß von Corregio offenbaren, malte dort die Fresken in Ochavo neu und schuf einige Fresken im unteren Kreuzgang. Gleichfalls mit Fresken schmückte er 1778 die neue Kapelle des Schlosses von Aranjuez, für deren Altar er außerdem eine Concepcion malte. 1784 schuf er eine Darstellung des gleichen Gegenstandes für S. Francisco el Grande in Madrid. Aus dem Jahre 1787 stammt sein großes Bild „S. Francisco de Borja in Granada“ in der Valencianer Kathedrale und aus dem folgenden seine umfangreichen Arbeiten in der Casita del Principe im Escorial.

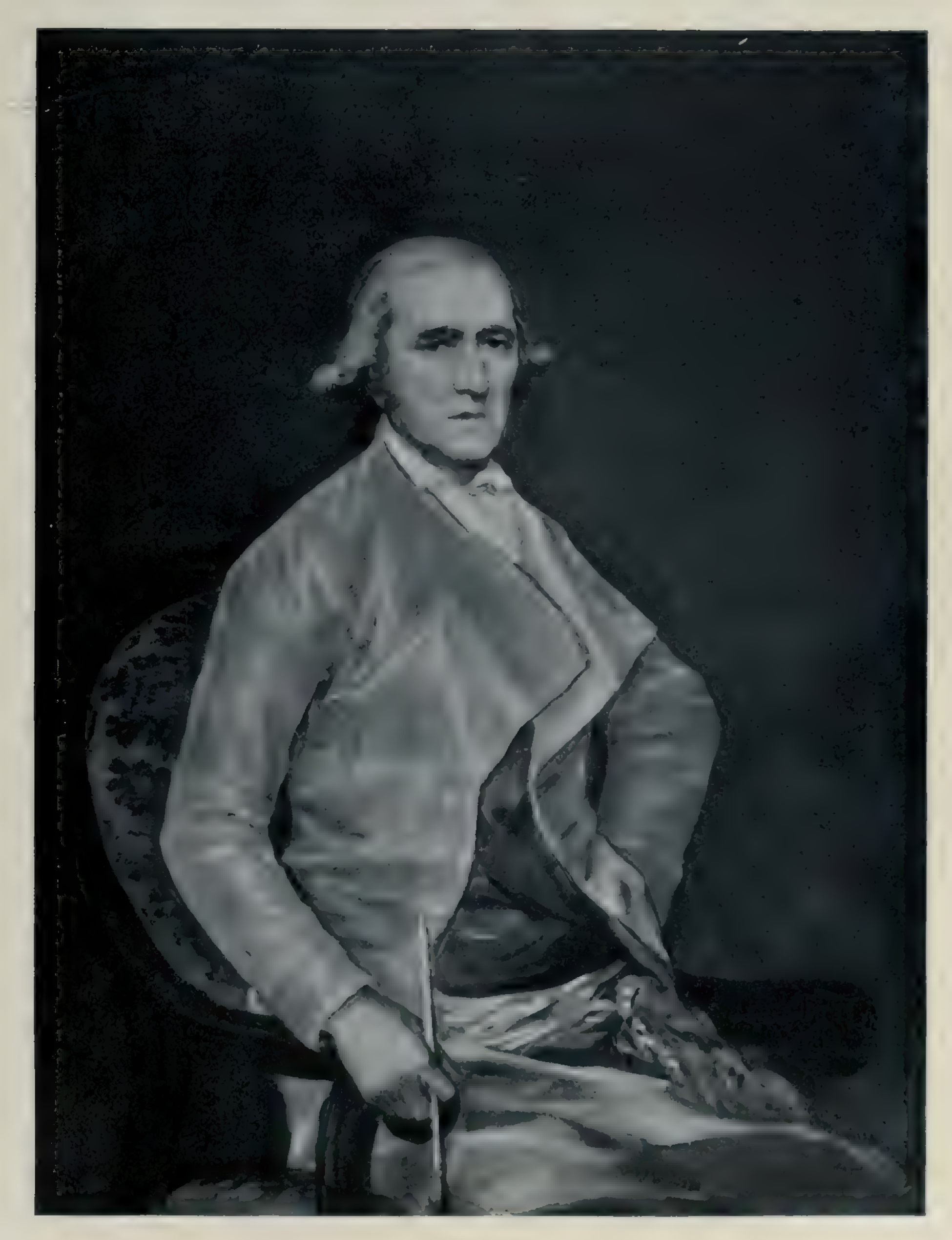
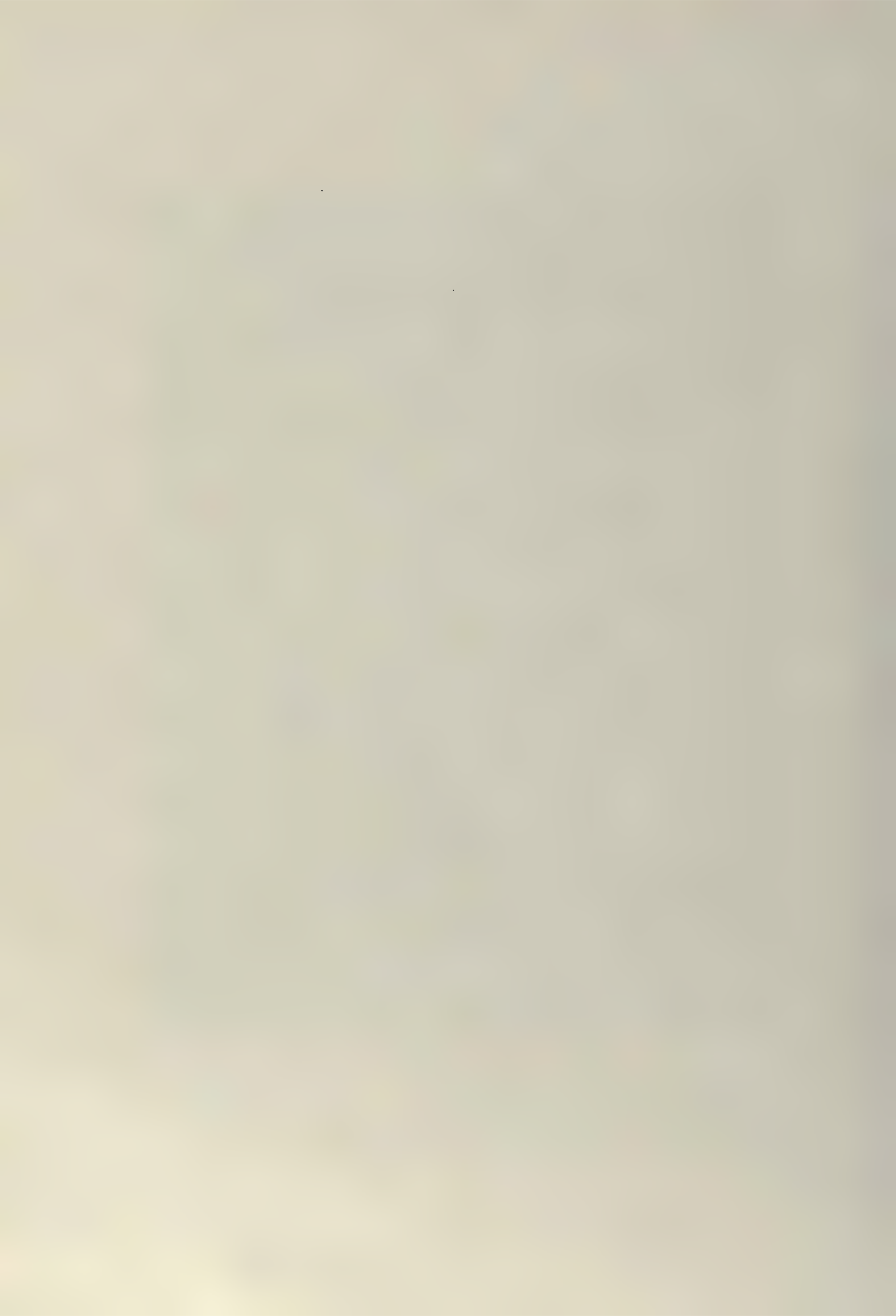


Abb. 130.
Goya: Der Maler Francisco Bayeu.
Madrid, Prado.



Zu den Künstlern, die durch Mengs mit Aufträgen zu Entwürfen für die Teppichfabrik beschäftigt wurden, gehörte auch der Bruder des Bildhauers Fernando del Castillo, Josef mit Vornamen. Bekannter als durch diese Arbeiten ist der zu Madrid am 14. Oktober 1737 geborene, am 5. Oktober 1793 ebenda gestorbene Künstler, der bei José Romeo und Corrados studiert hatte, durch seine sehr tüchtigen, flotten Radierungen nach Cerezo und Giordano sowie durch seine Zeichnungen zu dem großen Porträtstichwerk „Los Españoles ilustres".

GOYA.

All die genannten Meister aber sollte ihr größter Kollege und Schüler übertreffen, Francisco de Goya y Lucientes. Er wurde am 30. März 1746 in dem aragonesischen Dorf Fuendetodos als Sohn eines Vergolders geboren, der kurze Zeit danach nach Zaragoza übersiedelte. Als Vierzehnjähriger trat er in das Atelier bei Luzan ein und ging sechs Jahre später nach Madrid, wo Francisco Bayeu, Mengs und Tiepolo stark auf ihn einwirkten. Ende der sechziger Jahre suchte er Italien auf, vor allem Rom, weilte 1771 kurze Zeit in Parma und kehrte im gleichen Jahr nach Zaragoza zurück. Die Zeit von 1772 bis 74 verbrachte er in der Cartuja Alta bei Zaragoza in einer, durch eine kleine Messeraffäre wohl begründeten aber nicht untätigen Zurückgezogenheit, ging dann nach Madrid, wo er am 1. März 1775 Josefa Bayeu, die Schwester des bekannten Malers heiratete. Durch Mengs erhielt er im nächsten Jahre den Auftrag zur Anfertigung von Entwürfen für die königliche Teppichmanufaktur, eine Arbeit, der er sich bis 1780 mit großem Fleiß widmete. Am 7. Mai dieses Jahres wurde er zum Mitglied der Akademie ernannt, ging im Sommer nach Zaragoza, wo er bis Juni 1781 an den Fresken für die Kathedrale arbeitete, ein Unternehmen, das weder zur Zufriedenheit des Künstlers wie der Auftraggeber zu Ende geführt wurde. In den nächsten Jahren malte er in Madrid fleißig religiöse Darstellungen wie eine größere Anzahl Porträts und widmete sich, als er 1786 als Hofmaler mit festem Jahresgehalt bei der Teppichmanufaktur angestellt wurde, von neuem lebhaft den Gobelinentwürfen. Karl IV. ernannte ihn bald nach seinem Regierungsantritt am 25. April 1789 zu seinem Pintor de Camera, was Goya mit großer Genugtuung erfüllte. Er war dann anfangs der neunziger Jahre noch etwas für die Teppichmanufaktur tätig, weilte im Sommer 1790 in Valencia, im Spätherbst 1793 zwei Monate in Zaragoza. Die überaus rege Tätigkeit des Meisters wurde dann jäh durch eine Krankheit unterbrochen, eine Art Nervenleiden, das ihn erst 1794 verließ. Die folgenden Jahre bedeuten den Höhepunkt in Goyas vielseitigem Schaffen. Es erschienen damals die Caprichos, es entstanden eine Reihe seiner geistvollsten Genrebilder und jene Porträts, deren Gipfel das große Familienbild Karls IV. bildete, ferner die so geistvollen Fresken, mit denen er (Herbst 1798 und Frühsommer 1799) im Auftrag des Königs das kleine Kirchlein S. Antonio de Florida schmückte. Goya hat es verstanden, sich auch in den nächsten Jahren auf gleichragender Höhe zu halten, wovon vor allem seine gemalten und radierten Schilderungen aus der Zeit der Franzoseninvasion, in erster Linie die „Desastres de la Guerra" (ca. 1808—1810 entstanden) Kunde geben. Unter Ferdinand VII. erreichte dann Goyas Stil seine letzte Reife. Um das Jahr 1815 entsteht die Tauromachie, um jene Zeit malt der alternde, taube Künstler sein Landhaus an den Ufern des Manzanares mit den grandiosen, oft so rätselhaften Szenen aus, die man heute

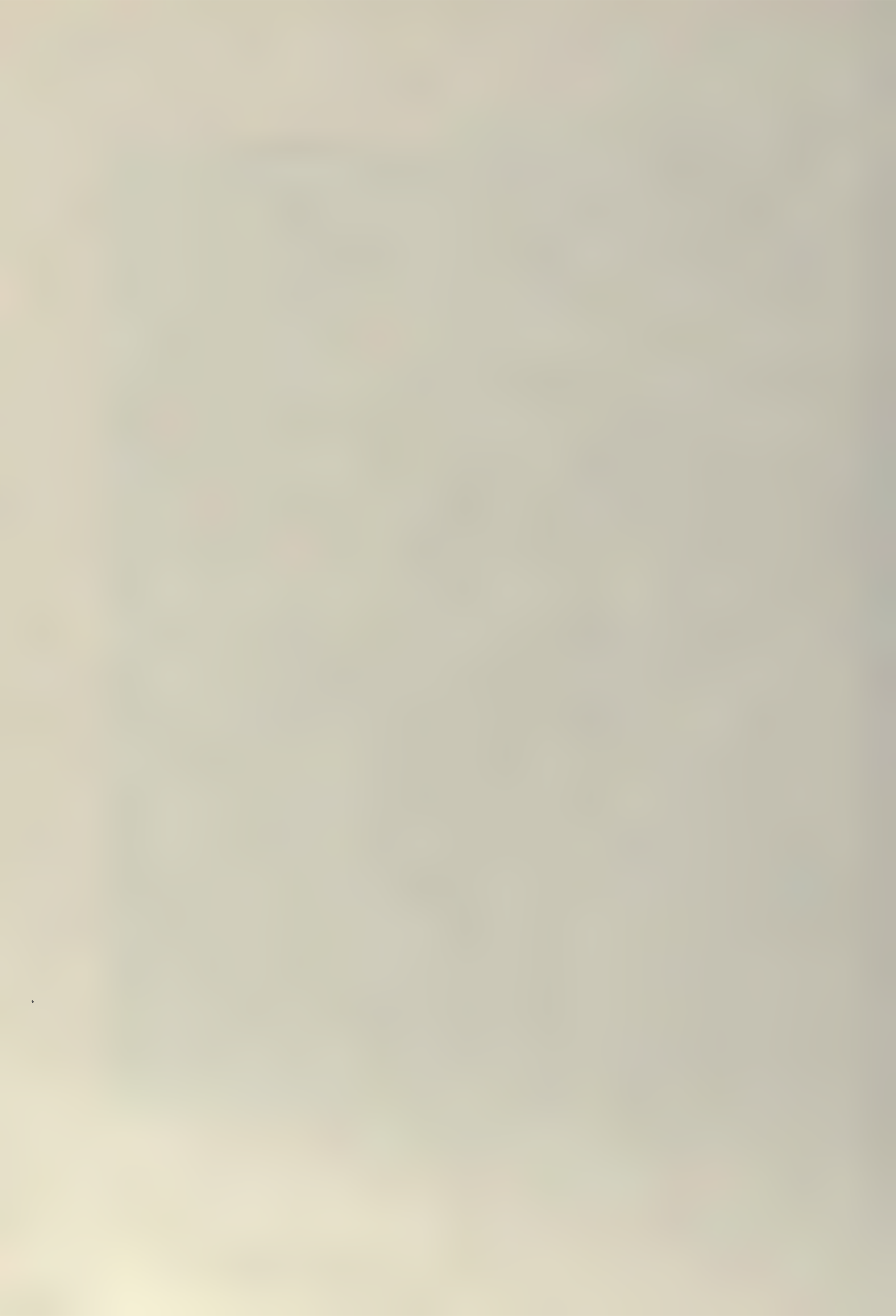
im Prado sieht, und die eine Art Nachfolge in der radierten Serie der Proverbios gefunden haben. Es mehren sich in jenen Jahren auch wieder religiöse Darstellungen, und die Februar 1819 datierte Lithographie zeugt von der großen geistigen Frische des Künstlers, der auch die neueste Gattung der graphischen Künste in seinen Schaffensbereich einzubeziehen gewillt war. Aber das Alter machte sich doch bemerkbar. Ende 1819 packte Goya eine schwere Krankheit, von der sich der Meister dank seiner robusten Natur verhältnismäßig rasch wieder erholte. 1824 unternahm er eine Badereise nach Plombières, hielt sich auf dieser Reise in Paris auf und nahm am 20. September in Bordeaux ständigen Wohnsitz. Er kehrte nur noch einmal für ganz kurze Zeit, im Mai 1826, nach Madrid zurück und arbeitete dann ununterbrochen in Bordeaux, bis ihm die Freude über die bevorstehende Rückkunft seines einzigen Sohnes, des einzigen Kindes, das ihm von 20 Sprößlingen geblieben war, allzusehr erregte, und er am 16. April 1828 zu Bordeaux sanft entschlafen ist.

Ein Jahr zuvor, am 27. März 1827 war ein anderer großer, tauber Meister ins Grab gesunken, Ludwig van Beethoven. Wir wollen nicht gerade Goya einen „Beethoven der Malerei" nennen, aber diese beiden so eigenartigen Menschen haben so vieles miteinander gemein und unterscheiden sich wieder in so viel interessanten Punkten, daß wir glauben aus einer Konfrontierung der beiden die Persönlichkeit Goyas besonders klar zeichnen zu können. Beide von Natur aus gesellig, hat die Taubheit einsam gemacht, und in dieser Einsamkeit haben beide ihre grandiosesten Werke geschaffen. Dieser Einsamkeit verdanken beide zum Teil ihre große Verinnerlichung. Das heitere, Mozartmäßige tritt bei beiden in späteren Jahren immer stärker zurück, und eine gewisse mystische Stimmung erfüllt zuweilen die Werke des einen wie des andern. Beide umspannten in ihrem Geist die ganze Welt, und an die ganze Menschheit wenden sie sich mit ihrem Werke. Die Menschheit, nicht einen einzelnen haben sie zum Helden ihrer Schöpfungen gemacht. Wohl war der skrupellosere, bauernschlaue Goya äußerlich stets zu gewissen Konzessionen bereit, er hat den Bourbonen wie Napoleon und den Engländern seine Dienste gewidmet, während Beethoven, stolz und unerschütterlich, später nichts mehr von dem einst von ihm verehrten großen Korsen wissen wollte. Beide aber sind einig in dem Gedanken der Freiheit, in dem Streben nach der göttlichen Wahrheit. Nur daß Goya als echter Spanier vielfach seine Ideen in eine pessimistische oder zum mindesten melancholische Form kleidet. In der Durchführung eines Gedankens ist Goya unerbittlicher als jener Meister der Töne, der Rhythmus seiner Werke ist nach unverfälscht spanischer Art straffer, strenger, und sein Humor ist grimmiger als der jenes Komponisten, der am Donaustrand seine unsterblichen Werke geschaffen hat.

Wie man den Schöpfungen des jungen Beethoven noch nichts geniales anmerkt, so muten auch die Jugendarbeiten Goyas wie ein harmloses fröhliches Andante an. Die Fresken des Coreto in der Kathedrale del Pilar zu Zaragoza und die in der Karthause wie die etwas verblasen und leicht süßlich wirkende, um 1770 entstandene „hl. Familie" im Prado und der recht wenig edle, allzu weichliche „Kruzifixus" ebenda (um 1780 ausgeführt) zeigen noch keine allzu große Selbständigkeit und malerische Kraft. Auch die ersten Radierungen wie der „hl. Isidor" und die „hl. Familie" und die um 1778 entstandenen Radierungen nach Velasquez, die alle an die Manier der Tiepolo anklingen, lassen noch nichts von dem späteren Schöpfer der „Desastres" verraten. Die Teppichkartons im Prado,



Abb. 131.
Goya: Der Künstler und die Herzogin von Alba.
Madrid, Marqués de la Romana.



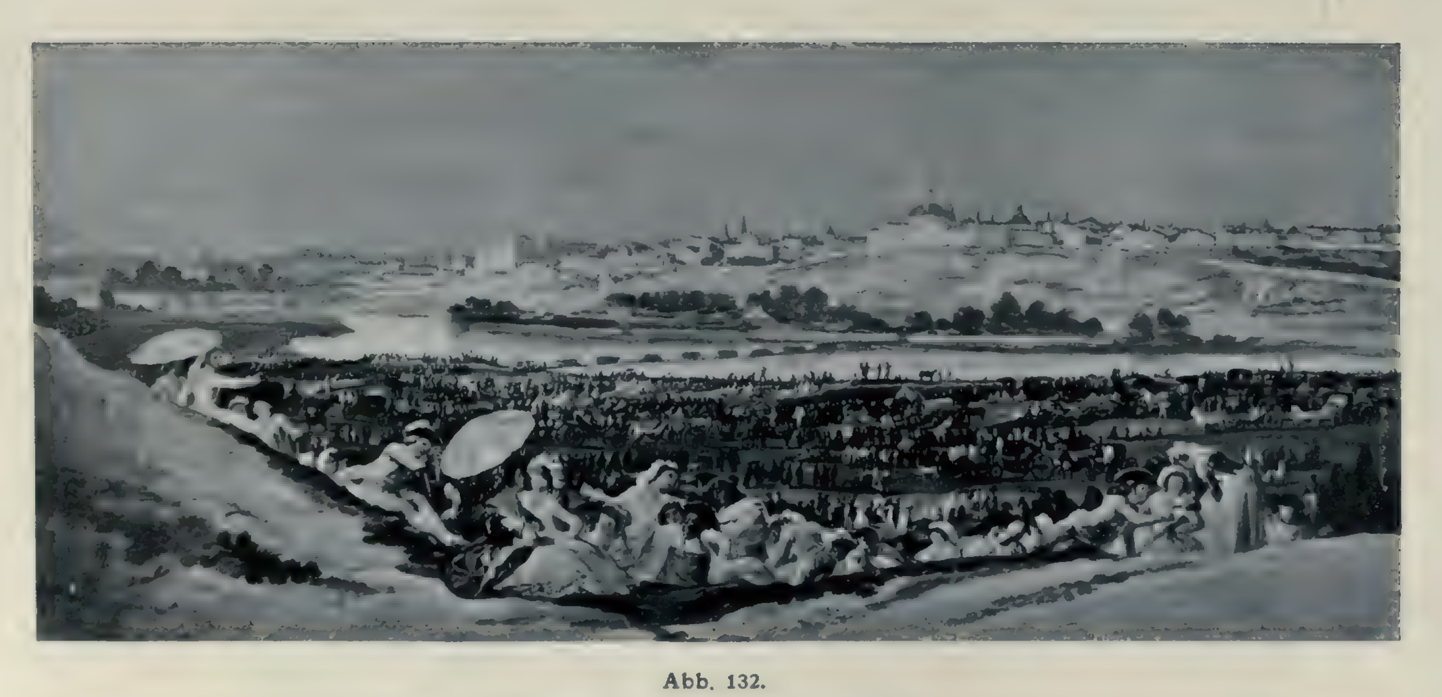
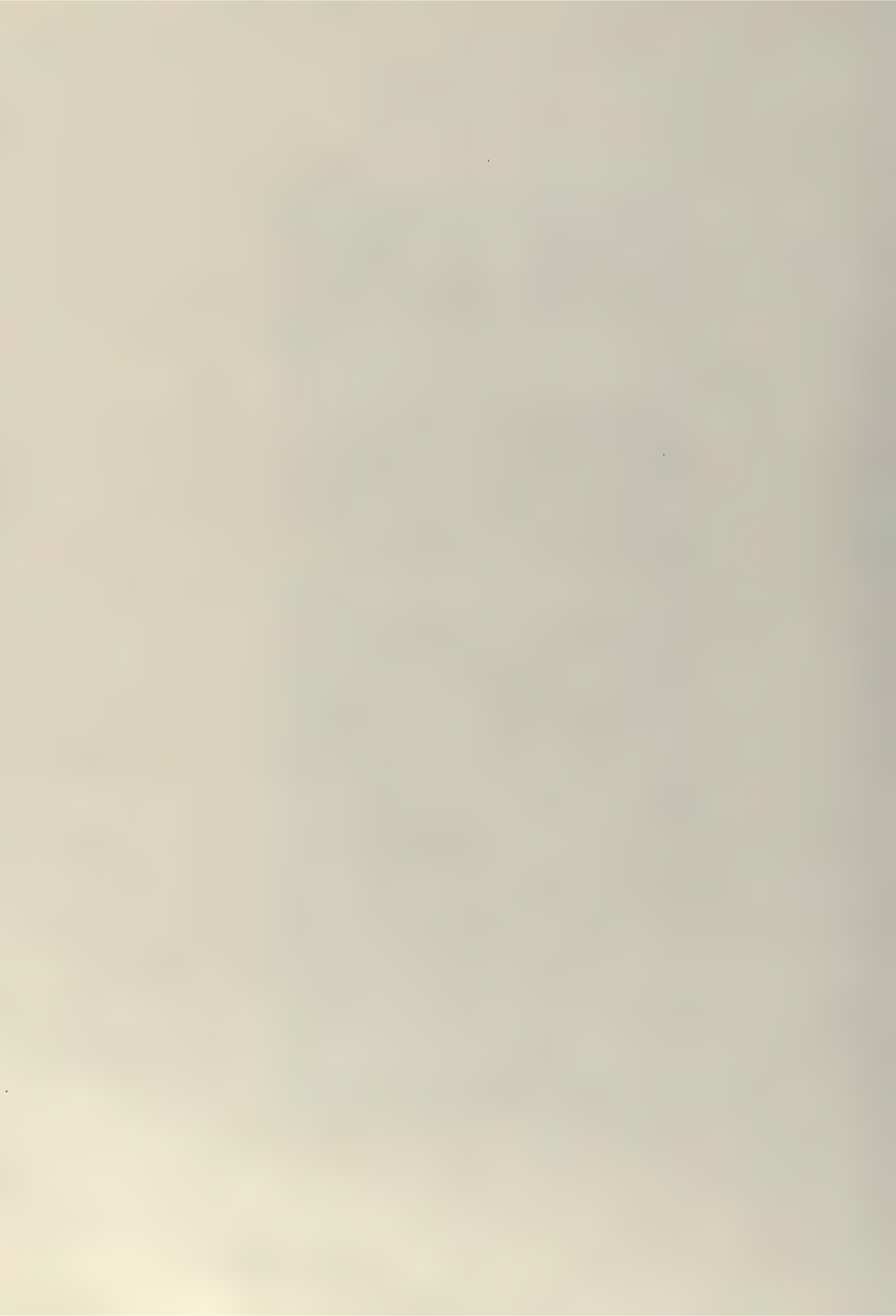


Abb. 132.
Goya: Die Romeria de S. Isidro.
Madrid, Prado.



sehr hübsch in der Färbung und recht national in den verschiedenen Darstellungen (Abb. 129), bedeuten künstlerisch noch keinen großen Fortschritt gegenüber gleichzeitigen französischen Werken, wenn sie auch schon zum Teil eine sehr sichere und geschickte Pinselführung aufweisen. Sehr ungleich sind die Porträts aus den



Abb. 133.
Goya: Doña Antonia Zarate.
Früher bei Señora de Albacete in Madrid.

siebziger und achtziger Jahren (jedoch ist der Qualitätsunterschied auf diesem Gebiet auch in der späteren Zeit bei Goya zuweilen sehr auffällig). Man sieht sehr gute Leistungen wie die Bildnisse des Conde de Miranda (1777) verschiedene Porträts des Infanten D. Luis Anton und seiner Familie (Schloß von Boadilla 1783

und 1784), und die Kniestücke des Herzogs von Osuna und seiner Gattin von 1785 (das zweite bei Herrn G. Bauer in Madrid), aber sie sind alle noch nicht recht persönlich, mehr als eines klingt an Werke der englischen Schule an. Man hat daher schon zu Goyas Zeiten von einem Aufenthalt des Künstlers in England gesprochen, worüber sich der Künstler einmal in einem Brief an seinen Freund Zapater lustig machte, indem er das Schreiben von London aus datierte. 1787 und 1788 schuf Goya eine Reihe von Porträts für die Banco de España, die verschiedene Finanzgrößen darstellen und nicht zu seinen besten Leistungen gehören. Eines der lebensvollsten Bildnisse ist das in unverkennbarer Anlehnung an Velazquez geschaffene „Jägerbildnis des alten Königs Karl III." im Prado, das jedoch bei all der geistvollen Charakteristik malerisch doch noch rokokomäßig flach wirkt. Überaus gelungen ist das Ende der achziger Jahre entstandene höchst sympathische, lebensgroße Bildnis des Gaspar Melchor de Jovellanos (Marquesa de Villamayor, Madrid), das um noch vor dem um 1790 entstandenen Porträt des Francisco Bayeu, der berühmten Symphonie in Silbergrau im Prado (Abb. 130) und dem Bildnis der gleichen Persönlichkeit in schwarz im Valencianer Museum.

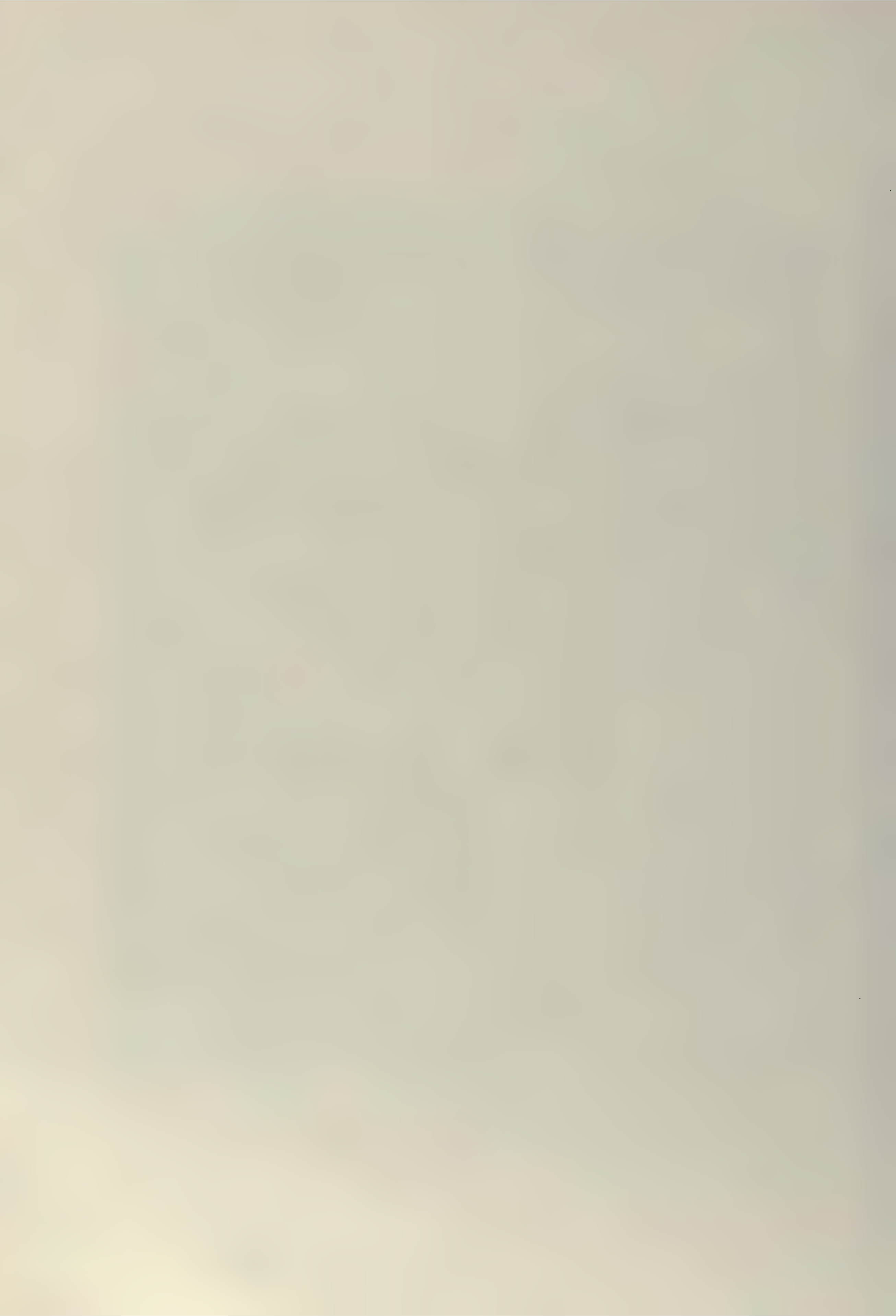
Von religiösen Gemälden aus diesem Jahrzehnt nennen wir die Fresken in Zaragoza, die 1787 sehr rasch gemalten, sehr naturalistisch aufgefaßten Bilder der Annenkirche zu Valladolid und den 1788 vollendeten dramatisch bewegten „Judaskuß" in der Hauptsakristei der Toledaner Kathedrale. Am erfreulichsten erscheint uns jedoch der „Abschied des hl. Franz de Borja" im Auftrag der Herzogin von Osuna Ende der achtziger Jahre für die Kapelle der Familie in der Valencianer Kathedrale gemalt (verschollen sind die Altargemälde, die Goya für das Calatravakolleg in Salamanca, die Bilder, die er 1784 für eine Kirche bei Zaragoza gemalt hat, sowie ein „Johannes" und „Franciscus", die für Amerika bestimmt waren).

Überaus geschmackvoll in der Farbe sind die Porträts des Königspaares, die Goya 1790 für das Schloß Capodimonte bei Neapel gemalt hat, und die er für Madrid wiederholen mußte. Künstlerisch noch reifer sind dann die etwas später entstandenen Porträts des Königs in Uniform und der Maria Luisa in schwarzer Mantilla. (Die Replik dieses Gemäldes im Prado wie die großen Reiterbildnisse des Königspaares im Schloß und im Prado hat Goya wohl kaum vor Ende dieses Jahrzehnts ausgeführt.)

Die ganze bisherige Tätigkeit des Künstlers erscheint wie ein Vorspiel zu dem, was er in den nächsten Jahren der Welt in seinen Gemälden, Zeichnungen und Radierungen gegeben hat. Wie einst Tizian, so beginnt auch Goya erst beim Eintritt in die fünfziger Jahre in seiner ganzen Größe zu erstehen, sich in seiner ganzen Universalität zu zeigen. Nun erst lernt man Goya als den großen Meister scharfer, unbarmherziger, lebensvollster Charakteristik kennen, jetzt erst zeigt er sich uns als ein Meister des Impressionismus, in der Erfassung von Licht und Bewegung, in seiner ganzen Kraft, aus momentanen Erlebnissen und Eindrücken des Auges Kunstwerke von ewiger Bedeutung zu schaffen. Dabei verliert Goya keineswegs den Charm, den er als ein Ausläufer des Rokoko bisher seinen eleganten Porträts und Genredarstellungen verliehen hatte. Ein vollgültiger Beweis hierfür sind all die Bildchen, die auf die Herzogin von Alba Bezug haben, Goya und die Herzogin (Marqués de la Romana, Madrid [Abb. 131]), des „Capricho" bei Doña C. Berganza de Martin in Madrid, das lebensgroße Bildnis der Herzogin von Alba (1795. Madrid, Palacio de Liria) und nicht minder das zauberhaft schöne Porträt der Marquesa de la Solana im Besitz des Marqués de



Abb. 134. Guya: Die Familie Karl IV. Madrid, Prado.



Socorro. Die männlichen Bildnisse zeigen ebenso großes malerisches Empfinden wie Kraft des Ausdrucks, so die beiden Selbstporträts in Bayonne und Castres, das Bildnis des damaligen französischen Gesandten in Madrid, Guillemardet im Louvre, um 1795 entstanden, die Bildnisse seines Freundes Zapater (Durand-Ruel in Paris) und des Melendes Valdes im Bowes-Museum, beide von 1797, des Moratin in der Madrider Akademie, des Dr. Payrel (London, Nationalgallery) und des Evaristo Perez de Castro (Louvre), vor allem aber das Bildnis des D. Luis Maria als Kardinal in Boadilla del Monte, das nur noch von dem ungefähr 10 Jahre später entstandenen, lebensgroßen Bildnis des I. A. Llorente der Sammlung Arnhold in Berlin übertroffen wird.

Neben den Porträts dann diese merkwürdigen Genrebilder, die „Prozession", die „Corrida", das „Irrenhaus" in der Madrider Akademie, die Kerkerszene im Bowesmuseum, die unverkennbar von Velazquez „Hilanderas" beeinflußte „Teppichfabrik" (Sammlung Reber in Barmen), bald kühl silbrig in der Gesamthaltung, bald ein Farbenkonzert, bald von stumpfer Melancholie bald von greller Lustigkeit erfüllt. In rein malerischer Hinsicht bedeutet dann innerhalb dieser Gruppe die „Romeria de S. Isidro" im Prado den Höhepunkt (Abb. 132). Eigenartig wie alles sind auch die religiösen Bilder aus dieser Zeit, vor allem die Fresken von S. Antonio de Florida, wo er die Anbetung des Auges Gottes und die Totenerweckung durch den hl. Antonius dargestellt hat.

Vor allem aber sind die „Caprichos" hier zu nennen, das erste große graphische Werk, das Goyas Ruhm bald über die spanischen Grenzen hinaus verbreitet hat. Diese Folge von „Einfällen", zu denen der Prado eine Reihe von Studienköpfen besitzt, ist 1797 bereits ziemlich abgeschlossen, 1803 überließ der Meister die 80 Platten mit der ganzen Auflage von 240 Exemplaren dem Staat. Die Herzogin von Osuna hatte bereits Januar 1799 vier Exemplare von Goya erhalten.

Technisch sind die Blätter von größter Meisterschaft. Der Strich ist sicher und fest. Die Aquatinta gibt nur eine Art Grundstimmung an. Auch in der Komposition hat Goya stets darauf Rücksicht genommen, daß er den Charakter einer lavierten Federzeichnung bewahrte. Die Anordnung der Blätter ist ganz willkürlich. Der Inhalt nun ist unerschöpflich. Man kann die Caprichos in gewissem Sinn als Gegenstück zum Don Quichote bezeichnen. Goya hat hier ein grandioses, unerbittlich scharfes, mit bitterer Satire gewürztes Abbild seiner Zeit gegeben. Nicht die süßen Gitarren- und Mandolinenklänge der galanten Welt eines Watteau und Fragonard erklingen hier, sondern die grellen, schrillen Töne der großen Revolution gellen uns hier entgegen. Die moralischen Schäden der Gesellschaft, das Dirnentreiben, das Strebertum, die Ausbeutung der unteren Klassen, die Verblödung des Adels, die Verlotterung des Heeres, der Aberglauben, die wenig kirchliche Lebensweise gewissenloser Mönche — dies alles hat der Künstler hier unbarmherzig bloßgelegt. Daß Goya mit diesem Werk als Revolutionär nicht nur zerstören sondern im Geist einer neuen Humanität wieder aufbauen wollte, beweist das Blatt mit der Unterschrift „Esto es lo verdadero". Dies ist das richtige, die Wahrheit: nämlich der Bauer, der frei auf eigenem Boden sein Feld bestellt, der in täglicher Arbeit für die Gesamtheit schafft und eine neue, frohe Zeit mit heraufführen hilft.

Das Jahr 1800 mit dem großen Familienbildnis Karls IV. im Prado (Abb. 134) darf man als den mittleren Höhepunkt in Goyas Wirken bezeichnen. Aus Dankbarkeit für seine Ernennung zum ersten Hofmaler hat Goya dieses umfang-

reiche Werk geschaffen, bei dem eine gewisse, sehr verzeihliche Anlehnung an die „Meninas" des Velazquez unverkennbar ist. Allein, wenn jenes Bild all zu komponiert erscheint, so muß man Goyas Schöpfung den Tadel eines geschickt angeordneten Gruppenbildes machen. Aber der Fehler wiegt nicht schwer angesichts der ganz außerordentlichen malerischen Qualitäten, die dieses Stück aufweist. Der Prado birgt einzelne Studienköpfe für dieses Bild. Wertvoller aber noch als diese Studien ist eine in der gleichen Zeit entstandene Halbfigur der Königin Maria Luisa in der Münchner Alten Pinakothek, ein Werk, das zu den größten Meisterleistungen des Malers Goya gehört. In keinem andern Porträt hat Goya den Charakter dieser stolzen, leidenschaftlichen, ebenso klugen wie lasterhaften Frau in so packender Weise geschildert, in keinem andern Bildnis ihre Häßlichkeit in gleich monumentaler Weise festgehalten wie in dieser Schöpfung, bei der die geradezu märchenhafte Behandlung der Mantilla und des Kostüms das für malerische Delikatessen empfindliche Auge desjenigen Beschauers befriedigen wird, der sich von jenem verderbenkündenden, dämonischen Antlitz abgestoßen fühlt, In der gleichen Zeit malte Goya jene beiden, als die „nackte" und „bekleidete Maja" berühmten Bilder einer kleinen Madrileña, die in ihrer Putzsucht und ihrem Liebesdurst wie eine heitere Variante jener Darstellungen der Königin anmuten (Prado). Unangenehm berührt nur, daß der Künstler diese Majas in einem unglücklichen Format wiedergegeben hat: dreiviertel lebensgroß. Und wieder eine andere Nuance gab Goya dann in dem kurz vor 1803 entstandenen selbstverständlich stolzen Bildnis der großen Schauspielerin „La Tirana" in der Akademie (die er neun Jahre vorher ganz in weiß gemalt hatte). Schließlich soll das 1806 entstandene „Bildnis der Doña Isabel Corbo de Porcel" in der Londoner Nationalgallery hier nicht unerwähnt bleiben. Von männlichen Bildnissen nennen wir das elegante, lebensgroße des Marqués de S. Adrian und vor allem das des Friedensfürsten Godoy in der Madrider Akademie. Verschollen ist leider das 1801 gemalte Reiterbildnis dieses einst allmächtigen spanischen Ministers, wenig erfreulich ist das 1808 entstandene Reiterporträt des Verteidigers von Zaragoza, des Generals Palafox (Prado). Wir nennen dann noch hier die Porträts von zwei Ehepaaren, die zum malerisch schönsten gehören, was Goya geschaffen hat: Die Marquesa de Caballero (Marqués de Corvera in Madrid), ihr Gatte (Budapest, Museum der bildenden Künste), der Marqués de Castrofuerte und seine Gattin (Montreal, Sammlung Sir William van Horne, Abb. 139).

Seine Erzählungskunst beweist Goya in jenen Jahren vor allem in dem 1806 entstandenen höchst amüsanten Zyklus von 6 Bildchen, die die Verhaftung des Räubers Maragoto durch den Laienbruder Fr. Pedro de Valdivia schildern.

Ganz anders wie diese, in verhältnismäßig zarten Tönen ausgeführten in der Darstellung ganz leise an ballettmäßige Pantomimen erinnernde Bildchen muten jene beiden gewaltigen Gemälde an, die uns von den Schreckenstagen des zweiten und dritten Mai 1808 erzählen, da sich die Madrider gegen die angeblich als Freunde erschienenen Franzosen empörten. (Prado, Abb. 135 und 136.) Die Skizze zum „Kampf auf der Puerta del Sol beim Herzog von Villa Hermosa", die zur „Erschießung" bei Mr. A. Hundigton, New York.) Nicht die glorreiche Erhebung, nicht die nationale Tat hat Goya verherrlicht, sondern das tierische, brutale jener Kämpfe, das unsäglich qualvolle, den letzten Aufschrei, die stumpfe Pflichterfüllung bei der Erschießung der Verurteilten. Die grellen, bunten Farben wirken wie Fanfaren in dem Getümmel, und eine unheimlich gespensterhafte Stimmung liegt über jener nächtlichen Erschießungsszene, wo in der Ferne ein matter Schimmer



Abb. 135. Goya: Der Kampf auf der Puerta del Sol am 2. Mai 1808. Madrid, Prado.

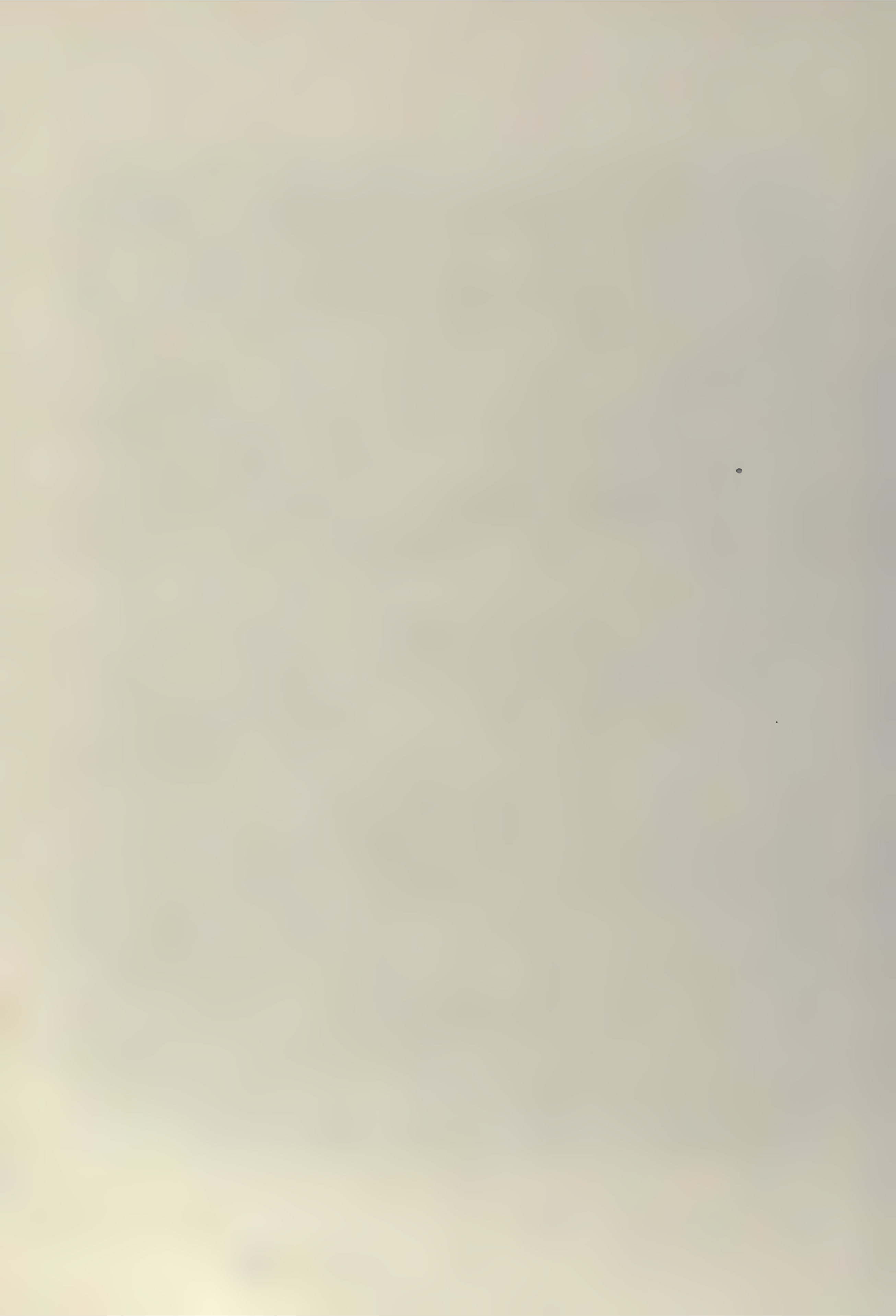
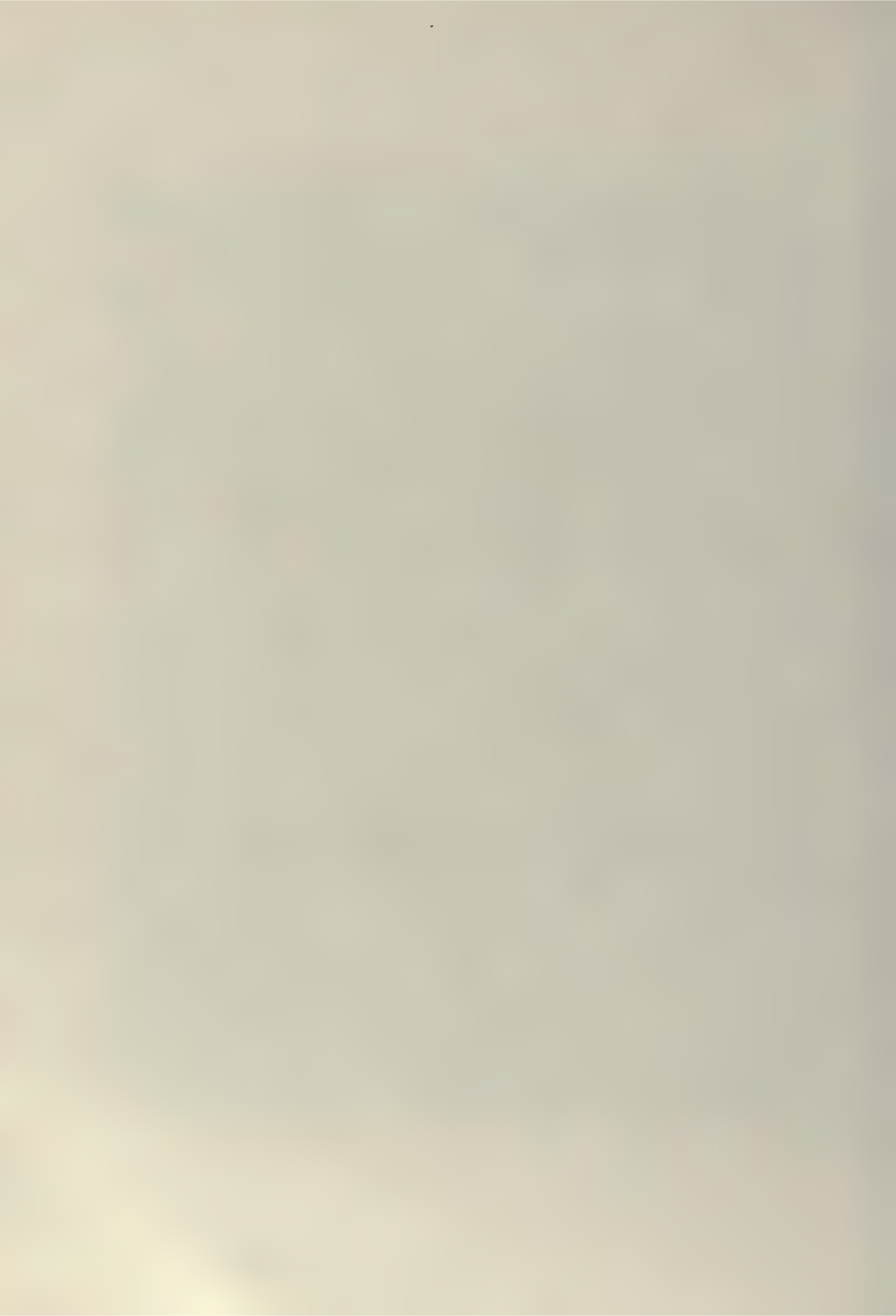




Abb. 136. Goya: Erschießung Madrider Bürger durch die Franzosen in der Nacht zum 3. Mai 1808. Madrid, Prado.



einen neuen, freudlosen Tag anzeigt, und nur eine Laterne im Vordergrund die Mordstätte erleuchtet. Seit den Tagen des Rubens sind Kriegsszenen nicht in ähnlicher Weise geschildert worden, und das ganze 19. Jahrhundert hat unter seinen vielen Schlachtendarstellungen, die ja so oft in tendenziöser Weise die Schrecken des Krieges betonen, kaum etwas nur halbwegs ähnliches hervorgebracht. Und wie matt im Ausdruck, wie gekünstelt in der Komposition und wie flau in der Farbe ist die von diesem Werk Goyas beeinflußte „Erschießung des Kaisers Maximilian von Mexiko“ von Manet, des sonst so genialen französischen Meisters,



Abb. 137.
Goya: Der Graf Tepa.
New York, L. Ehrich.

in der Mannheimer Kunsthalle. Nur einer hat diese Darstellung übertroffen, das war Goya selber: in seinem zweiten großen radierten Werk, den „Desastres de la Guerra“. Hier zeigt sich Goyas Liebe zu seinen Mitmenschen, seine Empörung gegen die Grausamkeiten und Scheußlichkeiten der verrohten Soldateska, wie sein Aufschrei gegen ein unerbittliches Schicksal in erschütternder Weise.

Der ruhmvolle „Unabhängigkeitskrieg“ der Spanier, jener mit Wundern an Bravour und allen Schrecken kriegerischer Grausamkeit durchgeführte Befreiungskampf gegen die Franzosen, an dem Goyas Landsleute, die Aragonesen, vor allen die Einwohner Zaragozas so hervorragenden Anteil hatten, bildete die Quelle

für dieses Opus Goyas. Er war selbst im Herbst 1808 in das aragonesische Aufruhrgebiet geeilt und hatte übergenug an entsetzlichem gesehen. „So sah ich es" steht unter einem der Blätter. Diese Folge ist wohl kurz nach 1810 (diese Jahreszahl liest man auf drei Blättern) zum Abschluß gelangt. Die Rötelstudien dazu bewahrt das Pradomuseum. Daß die Technik nun ganz vollendet ist, braucht kaum noch besonders betont zu werden.

Nun steht der Künstler, der schon die 60 überschritten hat, auf ragender Höhe. Was er angreift, gestaltet er großzügig, was er anpackt, ist von höchster malerischer Anschaulichkeit. Er schafft so stolze Porträts wie das des D. Pantaleon Perez de Nenin (1808. Madrid, D. A. Labat), des Generals Gueralto (1809. München, J. Böhler), die des Generals R. Guye und seines Neffen (1810. Paris, Knoedler), des Conde de Tepa (New York, L. Ehrich, [Abb. 137]), des Herzogs von San Carlos in der Kanaldirektion von Zaragoza (1814. Skizze dazu [oder Wiederholung?] bei Marqués de Torrecilla in Madrid), die beiden Bildnisse Königs Ferdinand VII. im Prado (1814), den jungen Herzog von Osuna (1816, Musée Bonnat, Bayonne), die Herzogin von Abrantes (1816) und schenkt uns jenes tief verinnerlichte Selbstbildnis in der Madrider Akademie (1815). Er malt mit wenig Farben jene koloristisch so reich wirkenden Bilder wie die schon um 1810 entstandene „Pulverfabrikation" im Madrider Schloß, den „Carneval" der Sammlung Nemes, das merkwürdig phantastische Stück mit den Fliegern in der Sammlung Havemeyer zu New York, die brillante „Kriegsszene" der Sammlung Traumann zu Madrid und sein bedeutendstes, großzügigstes Bild dieser Gattung, den „Maibaum" (La Cucaña) in der Berliner Nationalgalerie.

Am gewaltigsten aber bleiben doch jene Wanddekorationen, mit denen der Einsame sein Haus geschmückt hat, unheimlich in Erscheinung und Farbe, unerklärlich oft in ihrem Inhalt, doch riesengroß in ihrem Wesen, mächtigen Phantomen gleich, die sich in nächtlichen Traumgesichten zeigen, Urgewalten, die sich nur dem inneren Auge enthüllen und aus dem Reich der Mütter in die Phantasiewelt solcher Dichter emporsteigen. Es mutet das Ganze an wie ein mystischer Gesang auf das Leben, auf alles Werden und Vergehen, auf die quellenden Säfte, auf die in ewiger Bewegung stets neues Leben erzeugende Welt, auf das menschliche Denken und auf die menschlichen Kräfte, die geistigen wie die körperlichen. Der Sohn eines Bauerngeschlechtes, das aus einem einsamen Dorf stammt, arm und verlassen in der weiten aragonesischen Hochebene liegend, worüber der Sturmwind braust, jener einsame taube Mann malte sich diesen „Saturn" an die Wand, riesengroß, seine Kinder verschlingend (Abb. 138), blickte täglich auf jene zwei zyklopischen Männer, die halb in der Erde eingegraben mit Knütteln auf sich einschlagen.

Nicht minder grandios, ja als Kunstwerke von fast noch größerem Wert sind eine Reihe von Radierungen, die gleichfalls in jenen Jahren entstanden sind, vor allem einige Blätter von Goyas letztem größeren graphischen Werk, den Proverbios. Vorher müssen wir jedoch hier eines anderen Radierwerkes Goyas Erwähnung tun, das 1815 abgeschlossen wurde, der „Tauromachie", wo Goya mit packendster Anschaulichkeit und höchster Lebendigkeit uns die Geschichte des Stierkampfs erzählt, mit den berühmtesten Toreros aus jenen Glanztagen der Stiergefechte, wie sie Goya, der bis in das hohe Alter ein begeisterter Anhänger dieses Nationalspieles geblieben war, vor allem um die Wende des neunzehnten Jahrhunderts in Madrid erlebt hatte, und führt dem Beschauer alle Phasen des Stierkampfs, jeden nervenerregenden, atembeklemmenden, zur Bewunderung

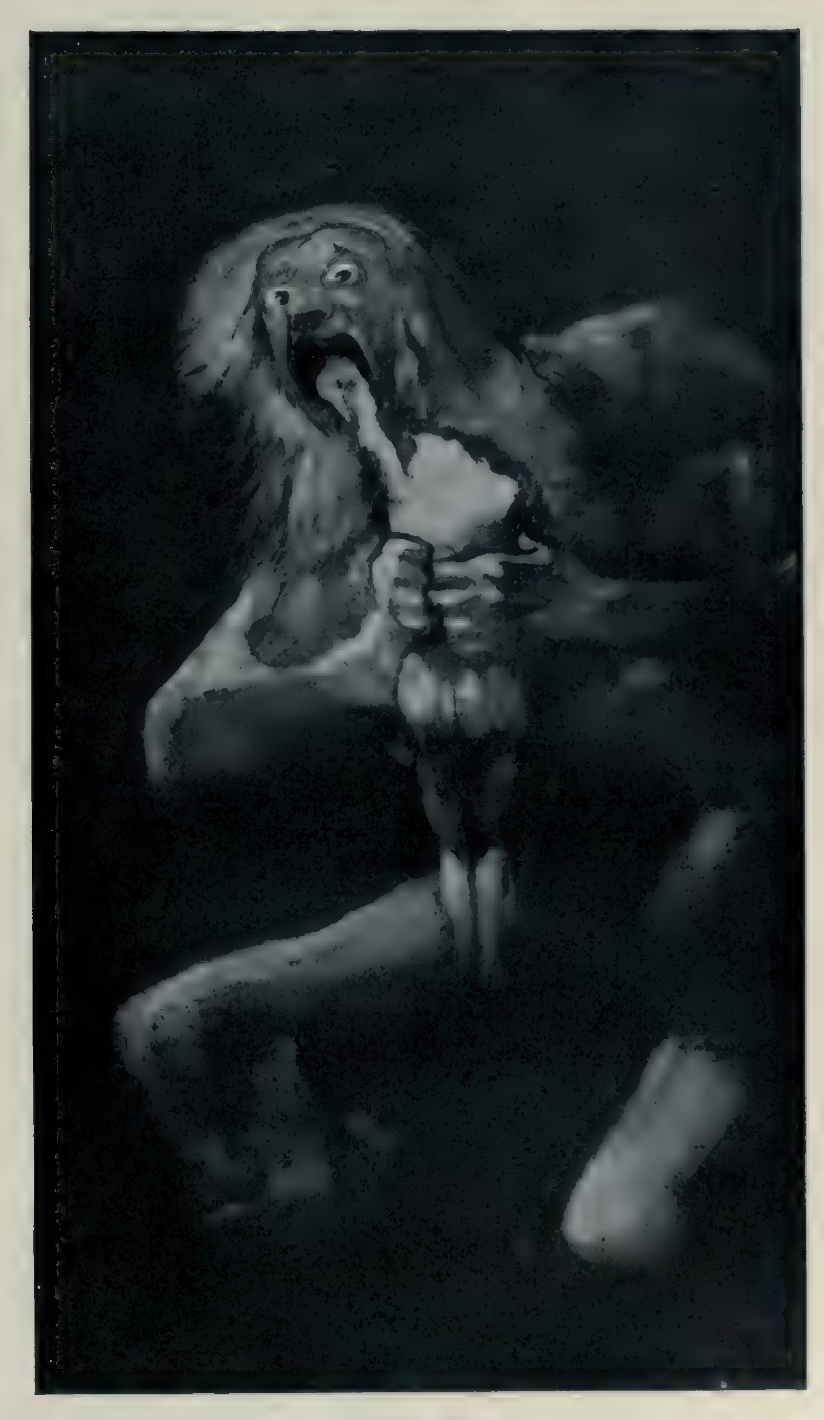
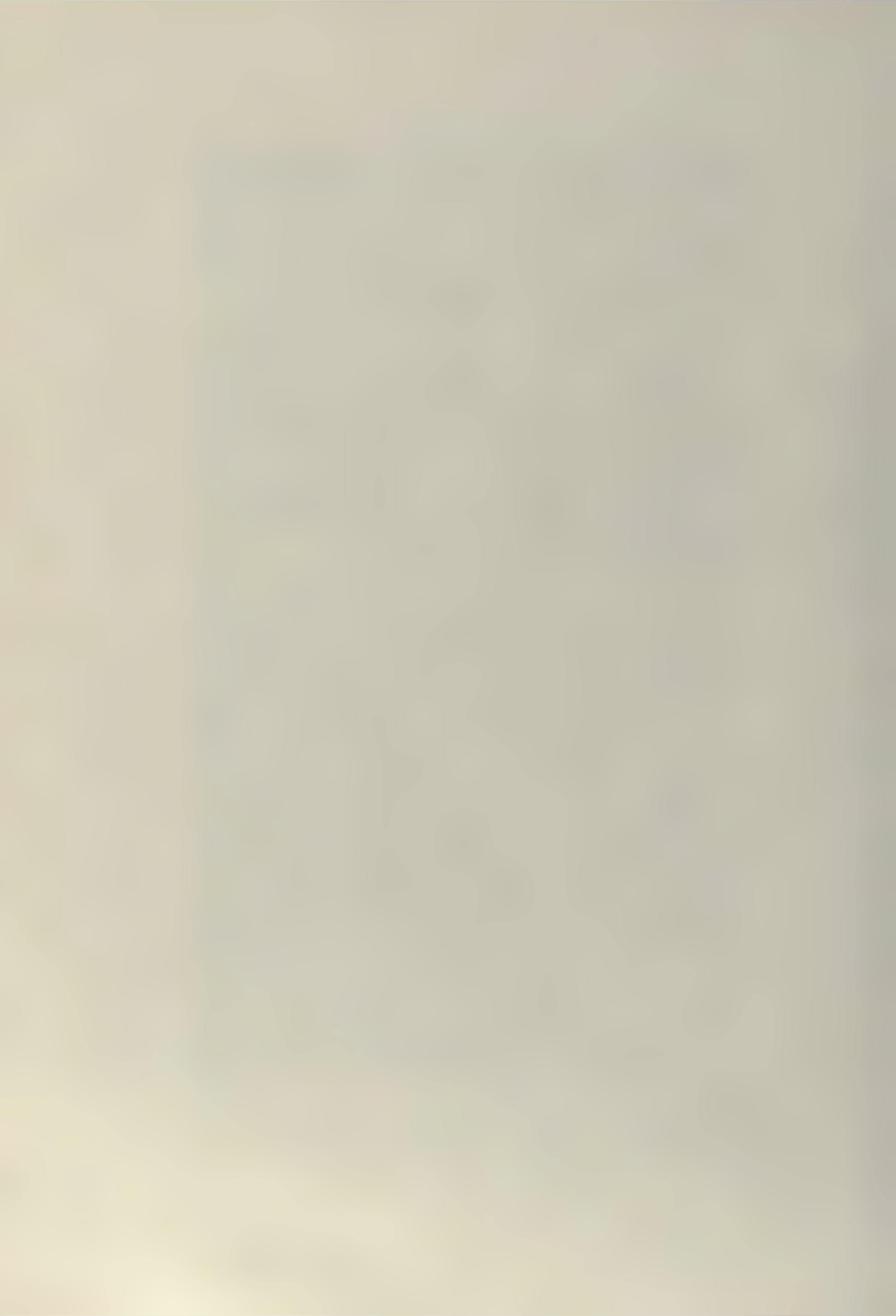


Abb. 138.
Goya: Saturn.
Madrid, Prado.



fortreißenden, und mit Entsetzen erfüllenden Augenblick dieses Schauspiels dem Betrachter vor; alles von packender Leidenschaft erfüllt, vibrierend in der Bewegung von Tier, Mensch und Luft, von einer Vollendung und Abstufung der Aquatintatöne, wie sie Goya selbst nicht wieder übertroffen hat.

Die „Proverbios" enthalten dann alles in höchster Steigerung, Vollendung und



Abb. 139.
Die Marquesa de Castrofuerte.
Montreal, Sammlung Sir William van Horne.

Monumentalität, was Goya Zeit seines Lebens in seinen Radierungen zu erreichen versucht hat. An die Stelle der Anmut des jungen Goya ist hier die Leidenschaft getreten, die Ausgelassenheit seiner Figuren ist zu stürmischer Wildheit geworden. Alles was Bewegung heißt ist von größter Kraft, stärkster Augenblicklichkeit und ist selbst da, wo man die Übertreibung spürt, von höchster

Wirkung. Inhaltlich erinnert hier vieles an frühere Arbeiten, ganz einzig aber ist neben den beiden Blättern die unheimliche Schilderung eines Hexensabbat enthalten, das grauenvoll großartige Blatt des gigantischen Scheusals, der mit seiner Kastaniettenmusik ein Bauernpaar zu ruhelosem Tanz antreibt. Diese Blätter werden noch durch drei Schöpfungen Goyas übertroffen, die nicht nur zu den vollendetsten Leistungen der Radierkunst sondern zu den monumentalsten Kunstwerken aller Zeiten gehören, die „Landschaft mit den zwei Bäumen", die mit dem Wasserfall und der „Prometheus".

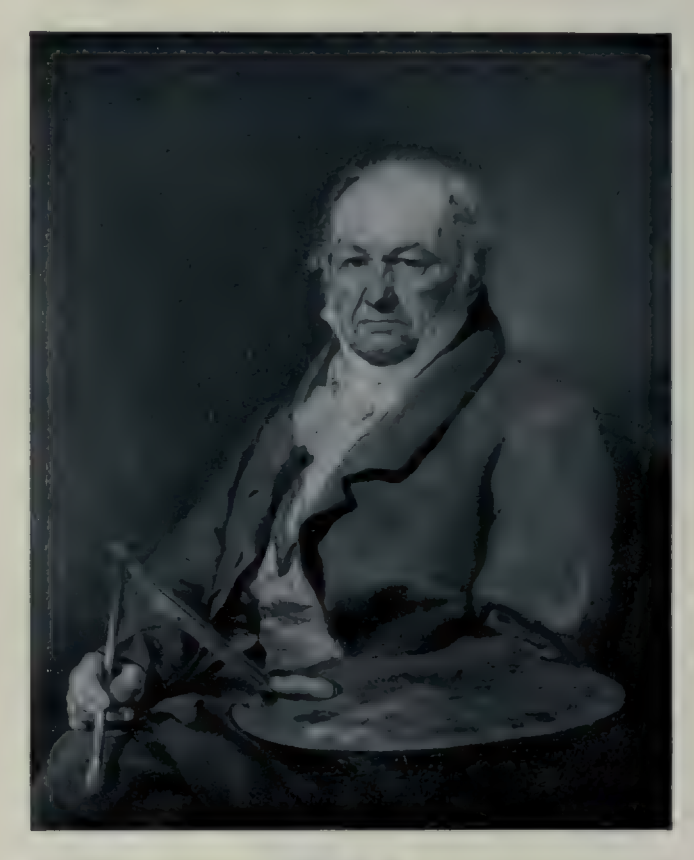


Abb. 140.
Vicente Lopez: Goya im Alter von 80 Jahren.
Madrid, Prado.

Neben diesen gewaltigen Schöpfungen muten die religiösen Bilder, die Goya gegen das Jahr 1820 malte, bei all ihrer eigenartigen, trüben Grundstimmung doch ziemlich flau an. Es enttäuscht schon die noch recht hell gemalte, in Sevilla 1817 entstandene Darstellung der hl. Justa und Rufina (in der Sakristei der Sevillaner Kathedrale). Besser als der „reuige Petrus", das hl. Elisabeth- und Ildefonswunder (Sammlung Reber in Barmen, bei Marqués de Casa Torres, D. A. Canovas und D. Clemente Valesco in Madrid) und das 1819 entstandene Gethsemanebild (Rector von S. Antonio, Madrid) ist die 1820 gemalte „Commu-

nion des hl. Joseph von Calavanz" in S. Antonio Abad zu Madrid, wozu das Musée Bonnat in Bayonne eine ausgezeichnete Vorstudie besitzt. In diesem Zusammenhang sei auch der sogenannte „Rat der Philippinen", jene eigenartig düstere Skizze im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum genannt. Besondere Er-



Abb. 141.
Vicente Lopez: Bildnis eines Domherrn.
Madrid, Sammlung Lázaro.

wähnung verdient dann noch die Darstellung der beiden „Trinker" in der Sammlung Nemes in Budapest, ein Bild, das in seinem Humor von nicht minderer Grandiosität ist, wie jene schaurigen Gestalten der Radierungen.

Von Porträts aus jener Zeit, die alle höchsten Lobes würdig sind, nennen wir hier die des Tiburcio Perez in Hemdsärmeln, das der Antonia Zarate (Abb. 133) und der Dame mit Handschuhen im Louvre aus dem Jahre 1819. Aus Anlaß

der glücklichen Errettung aus der schweren Krankheit, die ihn in jenem Jahre befallen hatte, malte Goya ein eigenartiges Votivbild, das uns jedoch nur in Kopien bekannt ist.

In seinen letzten Lebensjahren beschäftigte sich Goya intensiv mit der Kunst Senefelders. Schon 1819 ist die „Spinnerin" und das „Duell" mit zwei Figuren entstanden. Es folgten späterhin eine Reihe von Corridasszenen, die sogenannten „Toros de Burdeos", sowie neben phantastischen Blättern eine Reihe von Genredarstellungen, vor allem zwei Liebesszenen, von denen die eine einer brutalen Variante von Watteaus berühmten „Faux pas" gleicht. Auch zwei Porträts hat Goya damals in Lithographie ausgeführt. (Von anderen lithographischen Plänen des Meisters wird gleich die Rede sein.)

Fast alle die eben erwähnten Themata hat Goya damals auch in seinen Gemälden behandelt, 1824 porträtierte er in Paris Joaquin und Maria Ferrer, deren Gastfreundschaft er genoß und Manuela de Albarez Coinas, im folgenden Jahr in Bordeaux seine Freunde Moratin, Pio de Molina und Manuel Silvela sowie D. Juan Muguiro. Auch „Stilleben" hat der Alte damals gemalt. Die „toten Vögel" und die „ungerupfte Pute" im Prado und die „gerupfte Pute" der Münchner Alten Pinakothek, deren fettes und rosiges Fleisch mit dem graugrün der Sardinen des Hintergrundes eine delikate Harmonie bildet, zeugen von Goyas Meisterschaft auch auf diesem Gebiete. Mit das Köstlichste von Goyas spätesten Gemälden sind aber abgesehen von seinen Porträts eine Reihe kleiner „Caprichos". Goya plante eine zweite Folge von Caprichos herauszugeben, jedoch nicht als Radierungen sondern in Lithographie. Eine große Reihe von späten Rötel-, Feder- und Pinselzeichnungen, vielfach — gerade so wie früher — mit Unterschriften versehen, sind unzweifelhaft auf diese geplante Folge zu beziehen. Es hängen jedoch auch damit einige kleine Bildchen zusammen, die z. T. zu den spätesten Arbeiten gehören, die wir von Goya kennen. Einige sind unvollendet geblieben. Diese Caprichos sind, so klein auch ihr Format sein mag, von ganz unerhörter Monumentalität, sind von einer Überzeugungskraft in Bewegung und Ausdruck, von einer malerischen Schönheit und Delikatesse, die sie den höchsten künstlerischen Taten des Meisters beigesellen. Einige dieser Stücke, ein Duell, eine Mönchspredigt, ein Verwundeter nach dem Überfall sind in die Münchner Alte Pinakothek gelangt, ein anderes in die Sammlung Reber in Barmen. Wer weiß, ob der unvollendete „Verwundete" nicht die letzte Arbeit des alten, bis fast zu seinem Sterbetag unermüdlich schaffenden Meisters gewesen ist. Zum Schluß sei noch der beiden köstlichen kleinen Stücke im Budapester Museum gedacht, des „Milchmädchens" und des „Scheerenschleifers".

Abgesehen von Asencio Juliá, seinem Gehilfen bei den Fresken von S. Antonio de la Florida, der in jungen Jahren schon starb, hat Goya keinen eigentlichen Schüler besessen; dagegen schon zu seinen Lebzeiten eine ganze Anzahl Nachahmer. Ein gewisser Lameyer imitierte die Caprichos, ein Gil Ranz vor allem die Desastres, erkenntlich an einem unangenehm brandigen Ton; Perez Rubio imitierte die Genrestücke galanten Charakters in kleinem Format, meist schwach in der Zeichnung, aber oft von gewisser Originalität in Wahl und Zartheit der Farbe. Der künstlerisch am höchsen stehende von dieser Gruppe ist unzweifelhaft der von Haus aus sehr begabte Leonardo Alenza y Nieto, der 1845 kaum vierzigjährig gestorben ist. Von ihm kennen wir neben einigen reizvollen Porträts in Madrider Privatsammlungen einige kleine Genrebilder, die, wenn auch durch Goyas Caprichos inspiriert, doch künstlerisch durchaus persönlich empfunden sind.

Der größte Goya-Imitator ist der ältere Eugenio Lucas gewesen, dessen Stierkämpfe, Revolutionsszenen, Irrenhausbilder usw. zum Teil so geschickt gearbeitet sind, daß eine ganze Reihe von öffentlichen Sammlungen als eigenhändige Schöpfungen Goyas erworben wurden. Sie sind aber an der schwächeren, unsicheren Zeichnung, nicht sehr straffen Komposition, der starken Verwendung von Schwarz einerseits oder ihrem kräftigen, von Goyas Empfinden abweichenden Kolorit, die zuweilen an Buntfarbigkeit streift, nicht schwer zu erkennen. Auf das übrige Schaffen des 1824 zu Alcalá de Henares geborenen, 1870 zu Madrid verstorbenen Künstlers können wir hier nicht eingehen, da es nicht in unserer Absicht liegt, die spanische Malerei des 19. Jahrhunderts mitzubehandeln.

Goyas offizieller Nachfolger in Madrid war Vicente Lopez y Portaña, ein Schüler und Landsmann des Valencianers Maella, am 19. September 1772 in der Turiastadt geboren, kam er früh in die dortige Akademie, wo er als achtzehnjähriger den ersten Preis erhielt. In Madrid bildete er sich dann unter Maella weiter aus, kehrte nach Valencia zurück, wo er Professor und 1801 Direktor der Akademie wurde. Im nächsten Jahre ernannte ihn Karl IV. zu seinem Hofmaler, er siedelte nach Madrid über, wo er später von Ferdinand VII. zum ersten Hofmaler und 1817 zum Generaldirektor der Akademie ernannt wurde. Am 22. Juni 1850 ist er dort gestorben.

Von seinen Fresken erwähnen wir die im Arbeitszimmer und im Ankleidezimmer des Königs, das erstere vom Jahre 1828. Sein bedeutendstes religiöses Bild ist neben der interessanten „Virgen de la Merced von Gefangenen umgeben“ im Valencianer Museum, wo sich der Maler und seine Familie porträtiert hat, das große Altargemälde in der Kathedrale von Tortosa mit den Heiligen Rufo und Augustin Im Prado sieht man eine Allegorie auf das Königshaus. Die eigentliche Bedeutung von Lopez liegt jedoch auf dem Gebiete der Porträtmalerei. Es gab in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vor allem seit 1820 keine bedeutendere Persönlichkeit in Madrid, die sich nicht von Lopez hätte porträtieren lassen. Die besten Bildnisse sind wohl die von Goya (im Prado 1826, Abb. 140), eines Domherrn (Sammlung Lázaro in Madrid, Abb. 141) der der Königin Maria Josefa Amalia im Prado und der Königin Isabel II. Lopez erweist sich in diesen Arbeiten als ein trefflicher Meister der Charakteristik; in rein malerischer Hinsicht verspürt man eine gewisse Reaktion gegen den pastosen Vortrag eines Goya. Wie fast alle europäischen Maler jener Zeit legte auch Lopez zu großen Wert auf höchst sorgfältige Ausführung. Daß er von Haus aus ein Meister des freien breiten Vortrags war, beweist deutlich das „unvollendete“ weibliche Bildnis in der Sammlung Casa Torres zu Madrid. Eine große Anzahl seiner Entwürfe und Studien sind in die Madrider Nationalbibliothek gelangt.

ERRATA UND ZUSÄTZE.

Seite 4. Zeile 15 von oben lies: Trompetenbläser statt Drompetenbläser.
„ 8. „ 22 „ „ bis Zeile 27 ist zu streichen.
„ 16. „ 17 „ unten lies: Wir statt Wier.
„ 28. 2. Absatz, Zeile 2 von unten lies: Liechtenstein statt Lichtenstein.
„ 35. Zeile 1 von unten lies: das „Brot- und Fischwunder“ statt „Hirtenstück“.
„ 42. „ 10 „ „ „ : Sa statt So.
„ 69. „ 8 „ „ : „früher“ zu streichen. In dem sogen. „hl. Lucas“ dürfen wir mit großer Wahrscheinlichkeit ein Selbstporträt des greisen Zurbaran erblicken.
„ 73. „ 20 „ „ lies: Guadalupe statt Guadlupe.
„ 78. „ 4 „ oben „ : dessen „ desser.
„ 90. „ 23 „ „ „ : Kruzi „ Kruziz.
„ 101. „ 10 „ unten „ : van „ von.
„ 103. 3. Absatz Zeile 1 „ : Meneses „ Menendez.
„ 103. Zeile 4 von unten „ : beruhen, mag dahingestellt bleiben.
„ 108. „ 10 „ oben „ : 1647 statt 1674.
„ 126. „ 3 „ unten „ : die Cano einst statt die einst.
„ 135. 4. Absatz Zeile 4 „ : Stuck „ Stück.
„ 182. Zeile 18 von unten „ : Margarete Theresia „ Maria Theresia.
„ 196. „ 22 „ „ ist nach Gilarde einzuschieben: (eines aus Valencia stammenden Malers, von dem der Prado eine

LITERATURVERZEICHNIS.

I.

Vicente Carducho, Dialagos de la pintura. Madrid 1633.
Francisco Pacheco, El Arte de la Pintura. Sevilla 1648.
Neue Ausgabe. Madrid 1866.

Jusepe Martinez, Discursos practicables de la pintura. (Neue Ausgabe von Valentin Garderera.) Madrid 1866.
Palomino y Velasco, Museo Pictorico. III. Madrid 1724.
Antonio Ponz, Viaje por España. Madrid. 1772 ff.
Juan Augustin Cean Bermudez, Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España. Madrid 1800.
El conde de la Viñaza, Adiciones al Diccionario historico usw. Madrid 1889.
Sir William Stirling Maxwell Bart.: Annals of the Artists of Spain. 2. Aufl. 4 Bde. London 1891.
Louis Viardot. Notices sur les principaux peintres de l'Espagne. Paris 1839.
J. D. Passavant, Geschichte der christlichen Kunst in Spanien. Leipzig 1853.
Paul Lefort. La Peinture espagnole. Paris 1893.
El Arte en España (Zeitschrift, erschienen in Madrid 1862—1870).
Documentos inéditos para la Historia de España. LV. (1870).
Curtis, Velazquez and Murillo, a descriptive catalogue.

Museo español de antigüedades. Madrid 1872—1880. 11 Bde.
Carl Justi: Velazquez und sein Jahrhundert. 2. Aufl. Bonn 1903.
„ „ Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens. 2. Bde. Berlin.
Carl Justi: Kunstgeschichtliche Einleitung zu Baedekers „Spanien".
Revista de Archivos Bibliotecas y Museos. Madrid.
Boletin de la Sociedad española de Excursiones. Madrid.
„ „ „ „ Castellana „ „ Valladolid.
La Ilustracion española y americana. Madrid.

Angel Barcia: Catálogo de los dibujos en la seccion de estampas y dibujos de la Biblioteca Nacional de Madrid (erschienen als Beigabe zur Revista de los Archivos).
Pedro de Madrazo: Catalogue des tableaux du Musée du Prado. Première édition française. Madrid 1913.
A. L. Mayer: Die Gemäldesammlung des Bowes Museum zu Barnard Castle. Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge XXIII. 99 ff.
Val. von Loga: Die spanischen Bilder des Königs Carol von Rumänien. Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge XXIII. 213 ff.

II.

Kapitel I.

El Baron de Alcahalí: Diccionario biografico de Artistas Valencianos. Valencia 1897.

A. L. Mayer: „Von Valencianer Kunst.“ Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge XX. 125 ff.

A. L. Mayer: Jusepe de Ribera. Leipzig 1908.

Karl Woermann: Von Apelles zu Böcklin und weiter. 1912.

Kapitel II.

1. Abschnitt.

A. L. Mayer: Die Sevillaner Malerschule. Leipzig 1911. Neben der dort aufgeführten älteren Literatur wurde noch benutzt:

E. Romero de Torres: La Patria de Valdés Leal. Museum (Barcelona) II, 81.

A. L. Mayer: Murillo. Stuttgart 1912 (Klassiker der Kunst Band XXII).

2. Abschnitt.

Ramirez de Arellano: Artistas de Córdoba (Coleccion de Documentos ineditos para la historia de España. Band CVII.

3. Abschnitt.

Manuel Gomez Moreno: Guia de Granada.

A. L. Mayer: Der Racionero Alonso Cano und die Kunst von Granada. Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen. XXX. Beiheft 89 ff. XXXI. 1 20.

Kapitel III.

Aureliano de Beruete: Velazquez. Deutsche Ausgabe (besorgt von V. von Loga) Berlin. 1909.

N. Sentenach: La pintura en Madrid.

Aureliano de Beruete y Moret: The school of Madrid. London 1909.

Valerian von Loga: Las Meninas. Jahrb. der kunsthist. Samml. d. Allerhöchst. Kaiserhauses. XXVIII (1909), 171 ff.

H. Zimmermann: Maria Theresia oder Margarete Theresia? Der Cicerone III (1911), 249 ff.

A. L. Mayer: Jahrbuch der Münchener Kunstsammlungen 1912. I. S. 58.

Yriarte: Francisco de Goya.

Valerian von Loga: Francisco de Goya. Berlin 1903.

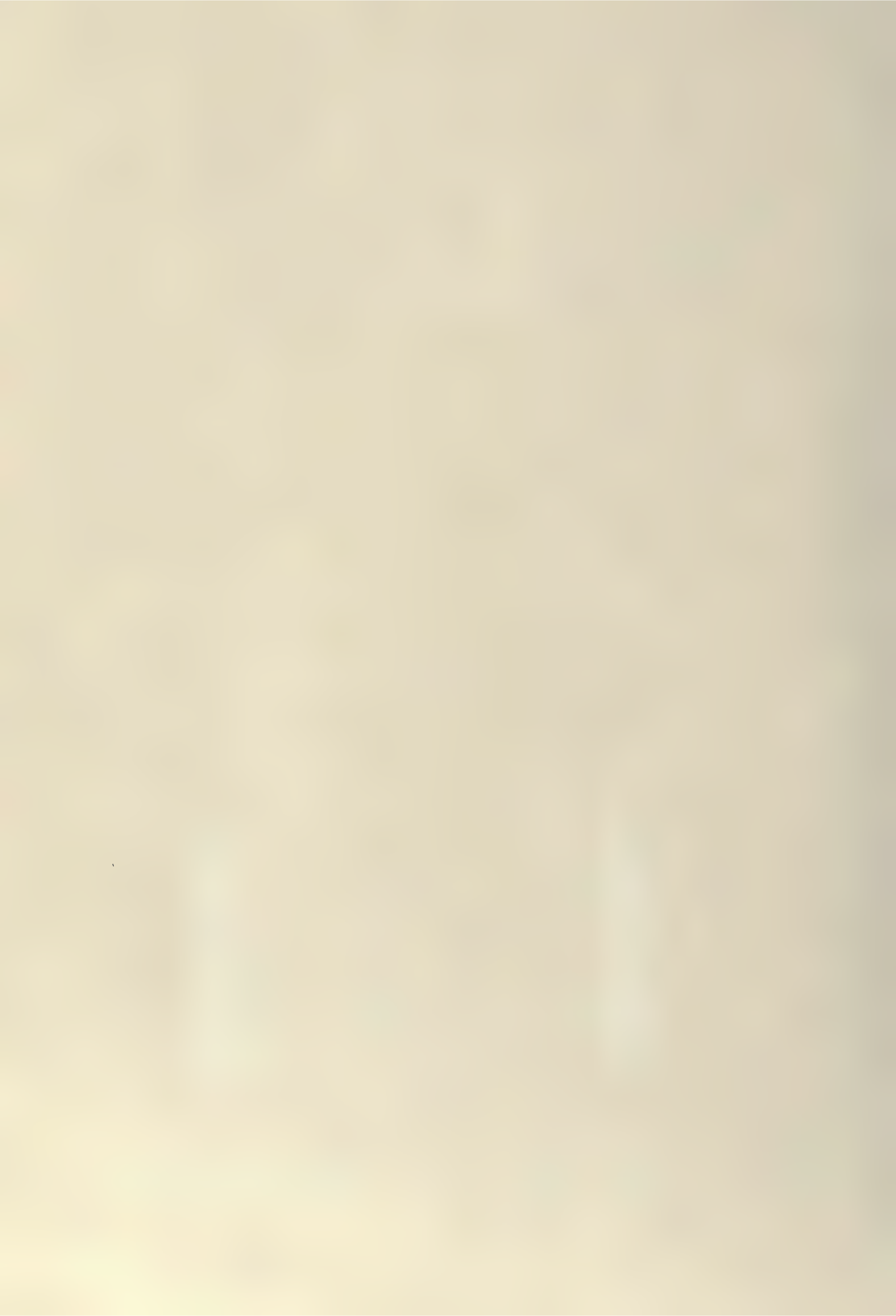
„ „ „ „ „ „ (Leipzig. Meister der Graphik. Bd. IV.)

R. Ortel: Goya (Künstlermonographien. Leipzig und Bielefeld).

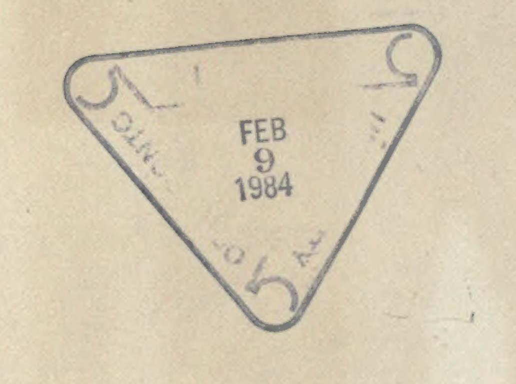
KUNSTLERVERZEICHNIS.

ORTSVERZEICHNIS.








FEB
9
1984

